DATE DUE

DE
L'EXÉCUTION D'ENSEMBLE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Curiosités musicales.

L'Art du Chef d'Orchestre.

La Société des Concerts.

DE

L'EXÉCUTION D'ENSEMBLE

PAR

E.-M.-E. DELDEVEZ

ANCIEN CHEF D'ORCHESTRE DE L'OPÉRA, DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

« ... lorsque les concertants sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit et que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition. »

J.-J. ROUSSEAU.

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie

56, RUE JACOB, 56

1888

La musique d'ensemble se divise en deux classes :

La musique de chambre et la musique d'orchestre.

La première, envisagée *a priori,* comprend le duo-sonate, — le trio, — le quatuor, — le quintette, — le sextuor, — le septuor, — l'octuor, etc., soit pour instruments à cordes, soit pour instruments à vent, soit encore à l'aide de ces deux manières d'être arbitrairement combinées.

La musique d'orchestre se compose de ces deux éléments principaux réunis, c'est-à-dire le *quintette* à cordes, que l'on désigne communément d'une manière impropre par « quatuor », dont chacune des parties est doublée par un nombre plus ou moins grand d'exécutants, et l'*harmonie* formée de plus ou moins d'instruments à vent, selon les époques et les auteurs, auxquels vient s'adjoindre un troisième élément d'instruments de percussion, parmi lesquels on distingue la *batterie*.

Ces trois éléments doivent être en rapport les uns

des autres, de manière à produire un équilibre parfait entre toutes les parties composant l'ensemble.

« L'*ensemble*, dit J.-J. Rousseau, est le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout... » et il ajoute : « L'*ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier et la liaison avec le tout, soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvements, soit pour saisir le moment et les nuances des *fort* et des *doux*, soit enfin pour ajouter aux ornements marqués ceux qui sont si nécessairement supposés par l'auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la musique qu'ils exécutent, et qu'ils s'entendent entre eux : car il serait impossible de mettre un parfait *ensemble* dans un concert de sourds, ni dans une musique dont le style serait parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont surtout les maîtres de musique, conducteurs et chefs d'orchestre, qui doivent guider, ou retenir, ou presser les musiciens pour mettre partout l'*ensemble;* et c'est ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles... »

L'exécution étant « l'action d'exécuter une pièce de musique », il convient de définir le genre auquel appartient cette pièce : *quatuor* ou *symphonie*, c'est-à-dire musique de chambre ou musique d'orchestre.

De ces deux genres de musique, il s'est formé un troisième qui a engendré le « concerto ». En effet, le duo pour piano et violon (ou tout autre instrument), la symphonie avec *partie principale*, ont fait surgir le « soliste », à l'exécution brillante et continue, tandis que le piano et la symphonie de s'effacer complètement, par abnégation, et n'être plus qu'un simple accompagnement !

Mais cette abnégation ne pouvait durer, et nous voyons aujourd'hui le piano et la symphonie revendiquer leur droit par l'application du style concertant-symphonique au « concerto ».

Toujours est-il que ces différents genres de musique ont donné lieu à une action particulière, à une exécution propre à chacun d'eux.

L'exécution présente donc plusieurs physionomies distinctes : les principales sont celle de l'exécution du « quartettiste », celle de l'exécution du « symphoniste », celle de l'exécution « du soliste ».

L'exécution du soliste et celle de l'exécutant de quatuor ne diffèrent entre elles que par la nature du genre de composition : soit *quatuor* : soit *concerto*.

Dans le *quatuor*, l'exécution tient, d'un côté, de celle du symphoniste, par les qualités qui sont les mêmes pour ces deux genres : celles de musicien. « Il faut entrer dans toutes les idées du compositeur, sentir et rendre le feu de l'expression, avoir surtout l'oreille juste et toujours attentive pour écouter et suivre l'*ensemble !* » De l'autre côté, elle tient du « soliste », par la virtuosité non placée, ici, au premier plan et en vedette, mais à un rang plus intime, plus réservé, et n'ayant que le quart d'une personnalité.

Dans le *concerto*, au contraire, l'exécution du « soliste » se dégage de toute contrainte, prend la physionomie de l'individualité qui lui est propre ; est *une* et indivisible.

L'exécution du symphoniste, que nous avons gardée en dernier, et qui fait l'objet de ce livre, est de nature complexe : elle embrasse une foule de considérations importantes.

DE
L'EXÉCUTION D'ENSEMBLE

I

DE L'EXÉCUTION A L'ORCHESTRE

L'exécution à l'orchestre, c'est-à-dire l'exécution d'ensemble, diffère de l'exécution du soliste en ce que ce dernier exécute seul une partie *solo*, avec ou sans accompagnement, tandis que l'exécutant à l'orchestre, compris dans le « quatuor », exécute une partie destinée à être jouée par un nombre plus ou moins grand d'exécutants. Quant aux instrumentistes qui composent « l'harmonie », ceux-ci exécutent à peu près de la même façon des deux côtés, ayant toujours à jouer seuls, soit une partie *solo*, soit une partie *concertante* comprise dans l'ensemble de l'orchestre. L'importance de la partie établit naturellement la différence d'exécution qui peut se produire. Il est

bien entendu, toutefois, que ces différences concernent essentiellement le « jeu naturel » de chaque instrument de l' « harmonie ».

Ainsi, par exemple, le son de la flûte, entre autres, doit toujours être celui de l'instrument, en fait de « son naturel » tout en parcourant les degrés d'intensité possible, c'est-à-dire les nuances. Tandis que le violoniste (ainsi que tout instrumentiste du quatuor), en parcourant l'échelle des degrés d'intensité susceptibles au violon, a encore à modifier dans certains cas le son, c'est-à-dire la puissance, et cela, en modifiant le « jeu naturel » de l'instrument, afin d'obtenir d'une manière proportionnée au nombre des exécutants des parties respectives du quatuor, le volume de son nécessaire pour rendre la nuance exprimée.

Le « jeu naturel » est employé pour les *forte*, les *tutti*, et exceptionnellement pour les *solos* d'instruments (violon, viole, violoncelle, contrebasse), où l'exécutant est alors mis en devoir de fournir à lui seul le volume de son naturel à l'instrument, mais toujours en rapport avec la nuance exprimée. Partout ailleurs le jeu est modifié.

En général le jeu, ainsi que les modifications du « jeu naturel » de chaque instrument, s'obtiennent, sur les instruments à vent, par l'insufflation, sur les instruments à cordes par un intermédiaire appelé « archet ». Ces deux manières de procéder déterminent, d'un côté, pour « l'harmonie », des tenues plus ou moins prolongées, des liaisons plus ou moins étendues, des respirations plus ou moins fréquentes; ces différences de « jeu » sont livrées la plupart du temps à l'appréciation et au sentiment de l'instrumentiste.

En ce qui concerne le « quatuor, » toute la puissance de son, ainsi que les modifications de jeu, toutes les ressources de l'instrument, quant aux variétés de rythme et de style, sont uniquement dues à l'archet. Mais comme ces différences de « jeu » sont appelées ici à se produire avec le concours de plusieurs instrumentistes exécutant la même partie, on conçoit aisément que pour obtenir le résultat que l'on a pour but — l'effet d'ensemble voulu — il est indispensable de soumettre l'exécution partielle à des lois, à des règles, à des conventions que chaque exécutant doit reconnaître et suivre ponctuellement. Ici, il ne s'agit pas que chacun les apprécie d'une manière absolue; car il y aurait autant d'opinions que d'exécutants. Il convient donc d'avoir un guide qui, seul, mène l'exécution et réponde à toutes les objections, les divergences d'opinion, qui ne peuvent manquer de surgir de tous côtés.

Ce guide, qu'on l'appelle professeur, conducteur, chef d'orchestre ou maëstro, doit toujours, pour imposer son autorité, s'appuyer sur des principes admis, invoquer des raisons pratiques, faire preuve d'une érudition et d'une expérience réelles, afin de pouvoir donner toutes les explications, tous les conseils, que l'on est en droit d'attendre de lui pour arriver à la perfection d'exécution. Il n'est pas dans les habitudes d'aller au-devant des interpellations; c'est cependant le chemin que nous prendrons pour arriver à définir, aussi clairement que possible, la question émise ci-dessus, touchant les modifications du « jeu naturel » des instruments employés d'une manière concertante dans l'orchestre.

Les deux moteurs principaux qui gouvernent l'exécution

sont, nous l'avons dit, du côté du « quatuor » l'archet; du côté de l'« harmonie » l'insufflation.

Examinons ces deux points séparément.

De l'archet.

Une des conditions premières de toute exécution est, sans contredit, l'interprétation exacte des articulations, des liaisons, en un mot, du « phrasé » compris dans le texte que l'on exécute. Ces obligations de natures diverses ont une influence directe sur le jeu, les nuances, le style enfin, qu'il importe d'interpréter selon le caractère que comporte l'œuvre. Les moyens, à l'aide desquels l'exécution doit rendre la pensée exacte des auteurs, peuvent être différents, sans pour cela nuire aux intentions écrites, mais, au contraire, en donnant parfois à celles-ci plus de relief, une expression plus forte, plus sentie. Ces moyens sont surtout le fait de l'archet.

Pour expliquer d'une façon précise comment l'archet procède à l'exécution, soit comme « jeu naturel », soit comme « jeu modifié », il est nécessaire de le considérer sous les diverses phases par lesquelles il arrive à remplir toutes les fonctions qui lui sont attribuées. Cet examen fera, en quelque sorte, passer en revue les leçons successives du maniement de l'archet que le maître démontre à l'élève; il s'agira ensuite de les appliquer à l'exécution dans tel sens qu'il conviendra.

Leçon élémentaire.

Prenons, comme exemple, un jeune commençant auquel son professeur fait jouer l'air de : « J'ai du bon tabac dans ma tabatière; j'ai du bon tabac, tu n'en auras pas. » Les articulations de l'archet à indiquer, pour cet air, sont naturellement simples et précises. Elles consistent à donner un coup d'archet pour chacune des syllabes, c'est-à-dire pour chaque note. Aucune difficulté ne se présente jusqu'à présent ; il n'est pas question encore du « phrasé » ni du sens vrai de l'interprétation. Mais passons à un autre air, celui de : « Ah! vous dirai-je, maman. » Ici, le même procédé étant appliqué, cela va bien jusqu'à la dernière syllabe de « maman »; mais s'il s'agit de poursuivre l'air : « ce qui cause mon tourment », on se trouve alors dans l'embarras, car, si l'on veut exécuter rigoureusement et avec similitude le deuxième membre de phrase comme le premier, c'est-à-dire en donnant un coup d'archet pour chaque note, et commençant en tirant, il faut nécessairement tirer deux fois de suite : l'une pour la note « man » (de maman) l'autre pour la note « ce ». Première difficulté. Cette reprise d'archet est plus importante dans l'air de : « Au clair de la lune ». En effet, le repos ou silence qui s'établit symétriquement du 2e au 3e vers, du 4e au 5e, du 6e au 7e, etc., donne le temps nécessaire à la « respiration » simulée par le poussé de l'archet remontant dans le vide comme une espèce d'écho :

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot-*ot*,

Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot-*ot*.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu-*eu*,
Ouvre-moi ta porte,
Pour l'amour de Dieu-*eu*.

La reprise d'archet nous conduit directement à la double articulation qui consiste à tirer ou à pousser deux fois de suite l'archet sans le reprendre, c'est-à-dire en le laissant à la corde, et en l'arrêtant de manière à diviser le coup d'archet en deux parties. La double articulation, ou deux coups d'archet pour un, est un des points les plus importants que l'on rencontre à tout moment, eu égard au tiré et au poussé dans ce qu'on appelle le « phrasé ». Une des conditions essentielles à l'exécution est d'éviter de se trouver à « contre-archet ».

A « contre-archet » s'entend par opposition à « bon archet »[1].

Le principe de l'articulation double, en deux coups d'archet pour un, n'a pas toujours été observé. — J.-B. Cartier, entres autres, dans l'*Art du violon,* bien que cependant il invoque en théorie ce principe d'archet, néglige de le mettre en pratique dans le premier de ses Duos écrits spécialement pour les commençants.



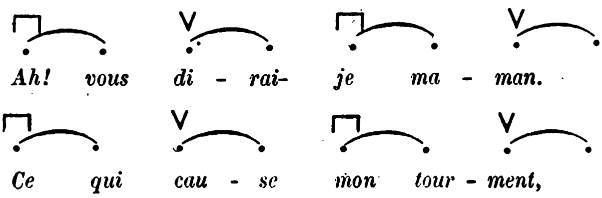
Il était facile pourtant, à l'aide de la double articulation

1. J'appelle à « bon archet » de se trouver en tirant à chaque mesure. (Labbé, *Principes de violon.*)

(ou deux coups d'archet pour un), d'obtenir la similitude du « phrasé » pour les deux premières mesures.



Tel est, en principe, le mode si fréquemment employé par l'exécutant dont l'habileté sur ce point prouve l'artiste. En effet, ce procédé est une des conditions de style. En veut-on la preuve? Écoutons notre jeune élève nous jouer l'air de : « Ah! vous dirai-je, maman » de la façon tout élémentaire, et comme on le lui aura appris du reste : soit un coup d'archet par note, excepté pour la double articulation dont il a été parlé plus haut. Sans nul doute, son jeu sera sec, rude, fort et égal, droit et sans intention, comme celui d'un commençant. Maintenant, prions le professeur de nous dire le même air. Alors ce ne sera plus cette rudesse de ton, cette rigidité méthodique d'archet, etc. Au contraire, la simplicité de l'air aidant, fera que la nuance (*piano* ou *mezzo forte*) bien certainement adoptée en vue du goût, du style qu'il convient de mettre en toutes choses, amènera, naturellement aussi, l'emploi des articulations doubles, tirées et poussées. Ce sera pour nous un exemple de l'habileté d'exécution, dans la manière d'exprimer un air simple et naïf. Nous serons plus clair en exposant la notation syllabique que voici.



Cette démonstration est, de fait, une première leçon de style. La variété d'archet que l'on obtient à l'aide des articulations doubles est d'une grande ressource, soit pour modifier le son, et par conséquent le jeu de l'instrument. Mais ces sortes de modifications se produisent avec des différences infinies, et cela suivant que l'archet se trouve posé sur la corde plus ou moins au talon, au milieu, ou à la pointe. Aussi on comprend combien il est important d'avoir l'archet sur la corde, là où il faut pour obtenir l'intensité de son exigée. Et, précisément, c'est à l'aide d'articulations réitérées, de liaisons prolongées, soit en tirant, soit en poussant, que l'on dirige l'archet ainsi que le commandent une foule de considérations dont il faut absolument tenir compte.'

Les liaisons peuvent également se concevoir de la même façon que les articulations. La leçon élémentaire ci-dessus peut en effet s'appliquer aux liaisons; les mêmes procédés, les mêmes ressources se retrouvent identiquement de ce côté [1].

Le « petit jeu » ou jeu du milieu consiste en une restriction générale des mouvements de l'archet. Cela s'entend aussi par une restriction de la force naturelle du son de l'instrument. Ces ménagements d'archet, de puissance de son, exigent, de la part de l'instrumentiste, une grande expérience de la conduite et du maniement de l'archet. Car, ce que l'on entend par « petit jeu, » cette restriction d'archet ne s'exerce pas toujours d'une manière suivie et

1. Voir *Curiosités musicales*. De l'interprétation des auteurs classiques, page 182. E.-M.-E. Deldevez.

uniforme, le jeu ordinaire et parfois le grand jeu venant se mêler, par instants plus ou moins longs, au « petit jeu ». Il résulte de ces alternatives que c'est jouer tour à tour d'une façon restreinte et d'une manière allongée, c'est-à-dire du milieu de l'archet ou dans toute son étendue. Telle est la difficulté que tout exécutant a constamment à vaincre quelle que soit la valeur de l'artiste.

Le « petit jeu », ou jeu du milieu de l'archet, convient essentiellement à la nuance *piano :* alors la pose du son est plus faible, l'attaque moins marquée, les accents amoindris par conséquent; les tenues sont naturellement ménagées, par le peu de développement d'archet employé, et les détachés plus facilement exprimés, l'archet restant pour ainsi dire en place sur la corde.

Par opposition, les nuances *forte* et *fortissimo* commandent le « grand jeu », c'est-à-dire un entier déploiement d'archet pour les détachés, comme pour les tenues, ce qui permet aux attaques, aux accents d'être rendus avec vigueur, et à la pose du son d'avoir sa force pleine et entière.

Ces deux modes d'interprétation s'expliquent aisément, employés séparément. Mais l'alternative, et surtout le passage de l'un à l'autre présentent un point des plus délicats et des plus importants. Cette difficulté consiste précisément dans l'application de la leçon élémentaire du violoniste que nous avons donnée plus haut.

Pour maintenir l'archet dans les conditions particulières exigées par l'exécution à l'orchestre, l'usage démontre que le jeu du milieu est alors très avantageux. Loin d'être considéré comme en défaveur, le « petit jeu » offre la res-

source nécessaire pour le déploiement restreint ou allongé de l'archet, pour les attaques vigoureuses ou ménagées, pour les nuances de *forte* ou de *piano*, en un mot pour tous les accents que l'on a à exprimer. Le mécanisme peut s'expliquer aisément.

L'archet étant employé généralement du milieu, il est facile alors, à l'aide de doubles articulations ou de doubles liaisons, de passer rapidement soit à la pointe, soit au talon, et de revenir au milieu de l'archet, soit de la pointe, soit du talon, par les mêmes procédés. Quant aux contrastes, ils s'exécutent en passant rapidement d'une extrémité à l'autre de l'archet, en glissant ou en sautant, pour ainsi dire, à pieds joints par-dessus le milieu de l'archet.

Ce que nous entendons par « petit jeu » en fait d'exécution à l'orchestre, et en opposition au « jeu naturel » du soliste, est l'objet d'une étude qui, jusqu'à présent, n'a été que le fruit de l'expérience, il est aisé de s'en convaincre : aucun document précis! point de données spéciales! Aussi, croyons-nous utile de nous étendre sur ce sujet.

A l'aide des coups d'archet *doubles tirés* et *doubles poussés,* l'exécutant peut aisément ramener son archet à la place que celui-ci doit occuper, soit au milieu, soit à la pointe, soit au talon, par rapport à la nuance indiquée. Par ce moyen les liaisons et les détachés peuvent se régler de manière à éviter de se rencontrer à « contre-archet ». Être à contre-archet s'entend par se trouver soit en tirant soit en poussant à contresens : Le « phrasé » est la juste interprétation du sens vrai de toute idée mélodique exprimée par l'auteur. Le « phrasé » exige les mêmes

conditions pour les instruments que pour la voix, mais avec moins de rigueur, cependant. En principe, les instrumentistes doivent observer les mêmes respirations que les chanteurs. Aussi ne doivent-ils pas exagérer la tenue de l'archet à la corde, dans certains moments, et surtout arrêter le son des notes après lesquelles s'exécute un nouveau coup d'archet. Avec cette précaution on donne de l'air dans le « phrasé » et l'interruption du *legato* ne prenant que la durée d'un éclair, correspond alors aux respirations qui sont de toute nécessité. L'arrêt du son est une précaution qu'il est utile d'avoir dans bien des circonstances : à la fin d'une phrase, d'un trait; là, enfin, où l'interruption se commande. Le prolongement d'un son final est presque toujours à éviter, surtout lorsque la terminaison s'effectue par toutes les parties du quatuor réunies.

La réunion d'un grand nombre d'instruments occasionne une sonorité provenant de la vibration des cordes dont il faut se méfier. Cela nuit, soit à une attaque, dans son caractère rythmique, soit même à une nuance, un *piano,* par exemple, que la confusion sonore ne permet pas de se produire. Il faut donc distinguer ces arrêts brefs, courts, des arrêts dont le son est posé, comme dans le *cantabile;* s'ils s'effectuent sur une note dont la valeur est absolue, ou diminuée, restreinte, ce que les points qui surmontent la note indiquent en pareil cas.

Il y a des respirations (ou temps d'arrêt) indiquées tout naturellement par un ou plusieurs silences. Dans ce cas, il est important de juger d'un coup d'œil rapide s'il y a lieu, après, de tirer ou de pousser l'archet. Il en est de même pour le commencement d'une phrase ou d'un morceau.

On doit s'attacher à saisir le sens vrai de l'interprétation, dès le début d'une attaque, d'un trait, d'un *cantabile,* enfin de toute partie qu'il s'agit d'apprécier.

Le tiré convient au début de toute phrase commençant au temps fort de la mesure et ayant le sentiment d'un point d'appui, quelle que soit la nuance exprimée.

Le poussé est naturellement en rapport avec toute phrase commençant au temps faible, et dont le point d'appui se trouve sur le temps fort qui suit, quelle que soit la nuance indiquée. Ces conditions sont applicables au *cantabile* et au *trait,* n'importe le mouvement du morceau. Manquer à ces obligations c'est commettre un contresens par une fausse interprétation des temps forts et des temps faibles. C'est par conséquent aussi méconnaître le sentiment qui a guidé l'auteur dans la notation de sa pensée, et dénaturer le texte, c'est-à-dire l'idée du compositeur.

Il existe des exceptions à ce principe. Mais si on les examine bien, ces exceptions n'ont leur raison d'être que par la nature différente des idées qui alors ne comportent pas l'application de la règle. En effet, les exceptions les plus connues : l'ouverture de *Freyschütz*, celle de *Coriolan*, bien que commençant toutes deux sur le temps fort de la mesure, ont leurs points d'appui : la première, sur la deuxième mesure ; la seconde, sur la troisième mesure par un accord bref : l'une ayant au début la nuance *piano*, suivie d'un *crescendo*, l'autre un *forte* attaqué. Mais pour cette dernière, pour *Coriolan*, la durée de la tenue, l'accord *forte* qui suit, tout commande le poussé. Car autrement, en tirant l'archet, l'attaque de l'*ut* serait, il est vrai, plus vigoureuse, mais par cela même l'archet perdrait insen-

siblement de sa force, par la durée prolongée de la tenue qu'il faudrait nécessairement abandonner pour reprendre un nouveau tiré imposé par l'attaque *forte* de l'accord.

Maintenant, nous blâmons ouvertement tout contresens, et principalement le début à « contre-archet » d'un thème, d'une phrase, d'un trait, de tout morceau, lorsque ce moyen n'a pour excuse que l'exécution exacte, précise, soit des notes détachées, soit des liaisons considérées, à tort, comme des coups réglés, et pour faciliter singulièrement la conduite de l'archet de manière à faire de celui-ci une machine, en un mot un va-et-vient continu, fonctionnant à l'aide d'un mouvement régulier, mais non raisonné, et par conséquent dépourvu de tout sentiment.

Tels se trouvent dans ce cas les exemples suivants : le début de l'ouverture d'*Euryanthe* — où, pour arriver à « bon archet » à la 4e mesure, on préfère se mettre à « contre-archet » en commençant en poussant ; — le *larghetto* de la 2e symphonie de Beethoven, pour lequel, commencer en poussant, c'est changer complètement la nature de l'idée mélodique, etc.

Au reste nous ne concevons pas cet excès de zèle consistant à prévoir, dès le début d'une phrase, la rencontre d'un embarras d'archet à la 4e ou à la 6e mesure, et préférer commettre dès l'abord un contresens ostensible, pour éviter un obstacle qu'il est facile de vaincre lorsque l'on possède l'habileté nécessaire que réclame la conduite de l'archet.

Il y a contresens dans l'interprétation, lorsque l'on déplace, par une cause quelconque, les temps forts et les temps faibles contenus dans la notation, auxquels correspondent les longues et les brèves de la prosodie musicale,

La prosodie musicale est déterminée, soit, dans le chant, par les paroles du texte de la langue employée, soit, dans l'orchestre, par le « phrasé » contenant les accents établis par la notation adoptée. Un exemple puisé dans nos souvenirs de jeunesse jettera une vive lumière sur la question.

Les plaisanteries, à l'orchestre, qu'on se permettait à cette époque, n'engendraient point le désordre que nous avons vu se produire depuis; elles avaient au moins un côté d'intérêt musical, bien que causées toutefois par une indiscipline blâmable. Ainsi, nous nous souvenons que dans le *Comte Ory*, quelques premiers violons s'amusaient à jouer le motif du dernier mouvement du chœur d'introduction (en sol, écrit à 3/4) :

Moi, je réclame
Pour que ma femme
Dans mon ménage
Soit toujours sage.

en lui donnant le sentiment d'un 6/8 dont on marquait la mesure avec le violon (tels que les conducteurs de vaudevilles) contrairement à la mesure indiquée par le chef d'orchestre. Cette peccadille musicale était, sans qu'on s'en doutât, une étude anticipée du rythme ternaire et binaire dont le mélange devait se rencontrer si fréquemment chez les novateurs qui perçaient à cette époque. Eh bien! cette plaisanterie donne l'idée du contresens qui était l'objet de la gaminerie. Être en désaccord avec le sentiment et les indications du chef... quel beau tour c'était lui jouer... Et, il fallait encore y mettre tout le soin qu'exige un semblable mariage de ternaire et de binaire, sans quoi il y eût eu cacophonie plus d'une fois; c'était ce dont on se

gardait bien. Donc, ce désordre était produit volontairement par le déplacement des accents et par des « contre-archets » recherchés avec intention, lesquels avaient d'autant plus de succès qu'ils étaient en opposition avec le véritable sens du morceau.

Mais, lorsque le contresens rythmique était le produit de l'erreur. Oh! c'est alors que nous nous révoltions contre un sentiment qui n'était par le nôtre, témoin le quatuor vocal : *Mi manca la voce* du finale du 3e acte de *Moïse*.

Ce morceau est, comme on sait, accompagné par une harpe *solo*, en un dessin continu de sextelets, divisibles par deux. Par rapport à la mesure 3/4, aux temps binaires, la division naturelle ne saurait s'exprimer autrement que par deux : le sentiment de la mélodie principale est d'accord avec la division de la mesure binaire; les voix groupées successivement à chaque retour mélodique s'unissent dans un même sentiment de division; cela n'empêche pas, cependant, certains maîtres de chant d'indiquer, comme moyen de mesurer plus facilement les valeurs exprimées, la division ternaire quant au sextelet de la mélodie, et pour les gammes descendantes en quadruples croches qu'exécutent les voix à tour de rôle.

Il résulte de cet expédient une interprétation fausse, une mesure dénaturée, un contresens rythmique qui occasionnent la lourdeur d'exécution. L'auditeur est plongé dans l'incertitude, jusqu'au moment où se manifeste le sentiment vrai, par le concours de l'orchestre : celui-ci, en effet, frappe les contretemps selon la division binaire qu'exige la mesure à 3/4.

Rossini, que nous sachions, n'a pas protesté contre un

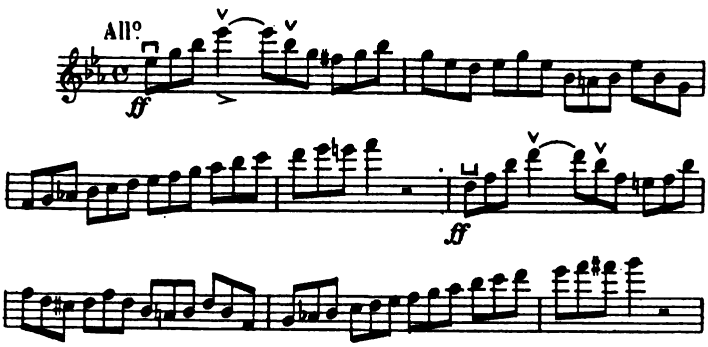
tel état de choses; il eût été plutôt d'humeur à laisser faire celui qu'il jugeait comme ne le comprenant pas.

Maintenant, les développements qui vont suivre sont un exemple d'interprétation dictée par la pratique; nous leur donnerons pour titre :

A. — La leçon du violoniste à l'orchestre.

Le morceau d'étude sera l'ouverture d'*Euryanthe,* de Weber [1], dont nous allons définir aussi succinctement que possible l'exécution, telle que celle-ci doit se produire par l'ensemble à l'orchestre.

Le début de l'ouverture doit être dit vigoureusement, avec le son naturel de l'instrument dans toute sa force, l'archet un peu allongé, bien que du milieu, autant que le permet la vitesse des croches en triolets, formant l'ensemble du motif. Les coups d'archet sont naturellement simples : un pour chaque note.



Mais pour procéder ainsi, et ne rencontrer aucun obs-

1. Partie du premier violon extraite de la partition d'orchestre, grand format, publiée à Berlin.

tacle, il faudrait commencer en poussant aux deux premières attaques du motif. Cette question, nous l'avons traitée déjà dans nos *Curiosités musicales*[1]. Inutile d'y revenir en ce moment, disons pourtant que les raisons qui nous font repousser cette façon de faire sont fondées justement sur l'interprétation vraie qu'il convient de conserver à ce motif, dont le début a une vigueur d'accent, une force d'attaque, un point d'appui tel, que toutes ces considérations commandent impérieusement le tiré de l'archet pour le temps frappé. Autrement c'est fausser l'idée de l'auteur en donnant un caractère de temps faible ou levé, à l'attaque première de ce morceau.

Mais on se trouve, il est vrai, dans l'obligation de pousser l'archet deux fois de suite, à l'endroit de la liaison de la noire avec le triolet suivant. Cela, d'ailleurs, peut très bien s'exécuter, en ayant soin de ménager un peu l'archet sur la noire, tout en soutenant la tenue, afin de pouvoir pousser une seconde fois, en donnant à la note liée et à celle qui suit une force égale. La répétition de coups d'archet (coups doubles), dont il a été parlé plus haut, se fait au reste d'une manière instinctive, selon les mutations que nécessitent les mouvements du tiré et du poussé, eu égard aux temps forts et aux temps faibles.

Cette tradition d'exécution des grands violonistes de l'école classique est en rapport exact avec l'interprétation conçue par le compositeur. Cependant l'école moderne abandonne successivement les principes sérieux de l'art, et nous voyons aujourd'hui ces grandes traditions délais-

1. Voir *Curiosités musicales*, pages 189 et 208.

sées par la jeune génération pour se livrer à une exécution de fantaisie, de virtuose, où les coups d'archet, les doigtés, sont si peu en rapport avec l'obligation vis-à-vis de laquelle se trouve placé l'exécutant à l'orchestre.

Un autre exemple de même nature mais d'un caractère opposé, c'est le *larghetto* de la symphonie en *ré* de Beethoven, dont nous avons déjà parlé.

Méconnaître le tiré de l'archet pour le début d'une phrase aussi mélodique que distincte dans l'ensemble, c'est méconnaître le caractère propre affecté à la mesure du morceau. Car si l'auteur avait construit sa phrase avec un sentiment de temps levé correspondant au poussé de l'archet, il eût bien certainement donné au morceau un tout autre caractère en lui affectant la mesure à 6/8. Alors le poussé s'expliquerait par la nature même de la mesure et par son commencement au temps faible. Tandis qu'au contraire le maître a précisé, par l'adoption de la mesure à 3/8, un sentiment de temps fort pour chaque mesure, lequel est contraire au poussé de l'archet, comme au sens vrai de la phrase, quant à son début.

Et ce contresens est-il le fait d'une fausse interprétation de la part de l'exécution? Non! disons-le hautement à la louange des exécutants. C'est, tout simplement, comme pour *Euryanthe,* une question d'interprétation scrupuleuse de coups d'archet et de liaisons exprimés. En effet, le poussé se trouve d'accord avec les coups d'archet comme avec les liaisons, d'un côté comme de l'autre. Mais le contresens n'en est pas moins la conséquence.

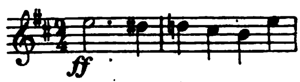
S'il s'agissait, au lieu d'un ensemble, d'un solo de violon, par exemple, il est certain que nul soliste devant inter-

préter ces deux thèmes, l'un comme *allegro*, l'autre comme *andante* de concerto, ne prendrait l'initiative de ces deux débuts autrement qu'en tirant l'archet. La tenue que doit avoir l'artiste vis-à-vis du public; sa mission de rendre vraie la pensée de l'auteur; l'intuition du sentiment qu'il a en soi, eu égard au tiré et au poussé dont il est constamment l'arbitre, lui en font un devoir, comme le respect qu'on se doit, à soi-même, de sa valeur personnelle.

Eh bien, l'exécution d'ensemble ne diffère de celle du soliste, nous l'avons dit, qu'en une modification de son, en une restriction du jeu naturel, en un mot, en une fraction au lieu d'une unité.

Maintenant, disons-le, c'est porter atteinte à la dignité d'artiste, qu'invoquer des considérations de la nature de celles de se trouver en tirant à l'expiration d'un *crescendo*, comme de terminer une phrase en poussant.

Au reste ce n'est pas conclure que de poser un instant sur la tonique!

Là, où il y a conclusion, comment le *piano* subit après le *forte* des deux mesures suivantes 

[1]
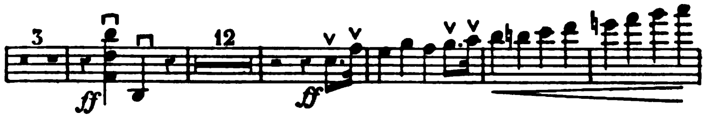
est-il obtenu? en tirant.

Il faut donc rejeter ces considérations par trop puériles. Mais revenons à *Euryanthe*.

Après le début, *con fuoco*, les deux temps isolés marqués *ff* (l'accord suivi de la fondamentale *si* ♭ grave) se font en tirant et du talon de l'archet. Puis, la progression ascendante qui suit commençant au temps levé, en poussant,

1. Premier morceau de la symphonie en *ré* de Beethoven.

et s'accentuant sur chacun des temps de la mesure, commandent, pour chaque temps, un coup d'archet, excepté pour les temps levés, où le poussé est double; autrement on se trouverait à contre-archet.

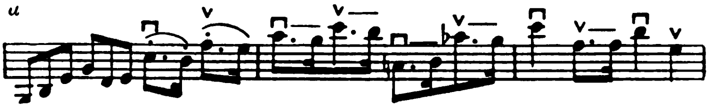


Le trait qui vient ensuite, *forte* et rythmé d'une manière égale, où chaque triolet reposant sur une noire liée à un autre triolet, s'effectue naturellement jusqu'au *ré* grave, après lequel on doit pousser une seconde fois sur le *sol* de la quatrième corde, pour arriver en tirant avec le premier temps de la mesure suivante.

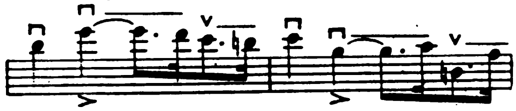


Les liaisons qui couronnent les deux derniers temps de la mesure *a*, doivent être considérés comme une indication de coups doubles, pour chacun des temps où le dessin (composé d'une croche pointée suivie d'une double croche) est semblable.

a



Ici, nous voici arrivés aux mesures 37[e] et 38[e] du morceau.



En observant : 1° la liaison, 2° le poussé double du quatrième temps, et reprenant l'archet, en tirant le second temps marqué : >, puis continuant le double tiré et le double poussé, pour les deux derniers temps des deux mesures qui font suite, nous parvenons aux mesures composées d'un rythme similaire dont les temps tirés et poussés sont doubles :
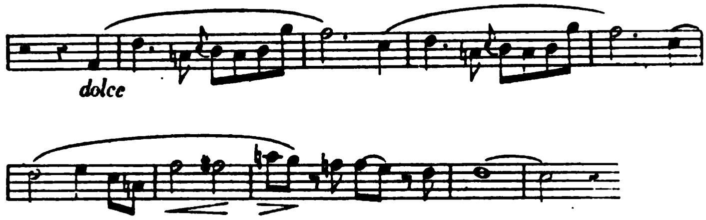


après quoi nous nous retrouvons en face des mêmes observations à formuler.

Comme on voit, le maniement de l'archet consiste en l'application des diverses phases sous lesquelles se présentent les coups doubles tirés et poussés, sorte de redondance, de coups rebondis, qui se rencontrent si fréquemment, et dont l'emploi perfectionné fait l'habileté de l'exécutant. Ces qualités, plus elles sont manifestes, plus elles élèvent l'artiste. Plus elles lui sont familières, plus son jeu acquiert de sûreté, de souplesse et de précision. Nous avons vû plus haut que le principe de ces qualités essentielles au violoniste fait partie déjà de la *leçon élémentaire* du violon ; pour l'artiste ce principe est la base de la conduite de l'archet.

Cette étude si difficile commence avec l'élève sans avoir de fin pour le virtuose. Aussi cette application constante du principe est-elle appréciée, à sa juste valeur, par le violoniste, dès que celui-ci est initié à l'art de l'exécution d'ensemble.

Nous avons maintenant à traiter de la phrase *cantabile, piano*, qui suit le point d'orgue.



Ici nous entrons dans une période où il faut faire usage de ce que nous appelons le « jeu modifié ». Pour jouer aussi *piano* qu'exige le concours des quinze premiers violons de l'orchestre (ce qui représente un quinzième de la nuance générale à laquelle l'ensemble doit arriver), l'exécutant est obligé de modifier, d'atténuer sensiblement le jeu ordinaire, pour ne point dépasser la part qu'il doit apporter à l'ensemble. C'est à l'aide du « petit jeu », c'est-à-dire de l'emploi restreint d'archet (très peu de crins sur la corde), de coups doubles réitérés, tirés et poussés, sans secousses et d'une manière imperceptible, que l'on parvient à obtenir le résultat voulu, c'est-à-dire la nuance *piano*. Mais il faut une grande abnégation de soi-même pour s'effacer ainsi, pour, dans certains moments, s'entendre à peine, se voir jouer, pour ainsi dire; il faut une modestie qui prouve le véritable artiste, le vrai musicien d'orchestre.

Et ce n'est pas, non seulement, pour l'interprétation des nuances, où le volume de l'ensemble du son est relatif au degré de force conçu par l'auteur, mais encore pour les accents d'expression, qu'il s'agit de rendre avec le sentiment qu'ils comportent. C'est là peut-être le point le

plus important et le plus difficile de l'exécution d'ensemble.

On conçoit, en effet, toute l'attention qu'il faut apporter à l'exécution pour exprimer tout accent expressif, que l'on sent d'ailleurs, et que, seul, on rendrait fidèlement, lorsque au contraire on ne doit disposer que d'un quinzième de l'effet produit par l'ensemble. Aussi le degré d'intensité à donner aux nuances est-il toujours, pour l'exécutant, l'objet principal, le sentiment qui le domine dans toute exécution d'ensemble.

Sur ce point nous avons à constater l'inhabileté des jeunes. Les orchestres composés d'élèves pèchent toujours par ces défauts : les *piano*, trop forts ; le son gros et lourd ; le jeu trop en dehors, en soliste ; des développements d'archet excessifs ; des doigtés recherchés ; des substitutions de cordes fréquentes ; des positions inusitées ; des coups d'archet et des liaisons en désaccord avec les indications du texte ; un jeu trop jeune, en un mot. Mais ce défaut de jeunesse que nous signalons chez les nouveaux, aujourd'hui, présente un caractère qui n'est pas sans laisser une certaine crainte pour l'avenir. Ainsi, on doit remarquer que l'exécution moderne, l'exécution de fantaisie, est tellement passée dans les mains de la jeune école, que, même à l'orchestre, ces jeunes initiés procèdent dans un sens tout opposé au simple, au naturel, au classique, disons-le, qu'il convient de conserver à l'exécution d'ensemble. Ils ont un style personnel ; ils jouent en virtuoses. Et lorsque l'on cherche à les ramener à la simplicité d'exécution, à l'interprétation naturelle, lorsqu'on leur prêche l'attention, la réserve, l'atténuation des nuances, le jeu modifié de l'instrument, ils sont tout déroutés, ne comprenant rien aux

exigences que commande l'exécution à l'orchestre. Ils apportent alors de l'indifférence à leur partie, n'ont aucun plaisir, ne prenant aucun intérêt à l'ensemble, et cela, il faut bien le dire, parce que l'étoffe du musicien n'est pas assez corsée, assez riche encore; parce qu'ils ne savent pas écouter, autour d'eux; parce qu'ils ne sont point pénétrés de l'œuvre qu'ils exécutent; parce qu'ils ne la sentent pas.

L'enseignement, tel qu'on le pratique, aujourd'hui, ne serait-il pas une des causes de la décadence de l'exécution d'ensemble que nous signalons en ce moment?

On n'a, maintenant, qu'une chose en vue : l'effet, le brillant, pour mieux dire le clinquant de la virtuosité; depuis longtemps, on a complètement abandonné les principes fondamentaux des belles écoles classiques.

Pour ne citer qu'un exemple, prenons, entre tous, le professorat des classes de violon, au Conservatoire. Autrefois, l'étude du violon comprenait deux degrés qui s'adressaient, l'un au répétiteur, l'autre au professeur. Dans la première classe, l'élève était regardé comme un commençant, et l'étude préliminaire avait pour objectif : les principes, *a priori*, concernant la tenue de l'instrument, celle de l'archet, la formation du son, la justesse, etc.

Ces principaux éléments de l'exécution étaient développés progressivement par le choix des morceaux désignés pour le travail, tels que « gammes, positions, études, sonates, duos, » etc., genre de musique qui permettait à l'élève d'asseoir, d'affermir, de s'inculquer les principes formant la base de l'enseignement.

Cette étude première était d'une grande utilité pour plus

tard, lorsque l'élève se trouvait en état de faire partie d'un orchestre.

La classe supérieure était naturellement appelée à diriger les qualités acquises, reposant alors sur les principes des études premières, vers l'exécution perfectionnée; à développer le goût, à former le style, sans jamais perdre de vue le côté pratique du musicien ; à s'élever enfin vers le but proposé, c'est-à-dire la virtuosité. Les « préludes, concertos, fantaisies, pièces diverses » des grands maîtres classiques et modernes, tel est le choix qui, de tout temps, sera réservé aux élèves de première classe, susceptibles d'aborder le côté transcendant du virtuose.

Aujourd'hui, l'enseignement comprend toujours deux degrés, il est vrai : les classes préparatoires et les classes supérieures. Mais, il n'y a plus de ligne de démarcation entre elles; les deux se fusionnant, pour ainsi dire, par le fait de l'enseignement qui est le même des deux côtés.

Les élèves de la génération actuelle veulent, à tout prix, dès leur admission à l'école, jouer les concertos les plus brillants, les plus à effet, les morceaux du répertoire des concours annuels. De sorte qu'ils passent cinq à six années à jouer et rejouer sans cesse les mêmes concertos, espérant probablement les interpréter mieux, ce qui n'arrive pas toujours. Ce procédé amène nécessairement une uniformité dans les études, qui, en apparence, place les élèves sur une même ligne. Les petits entendent les grands, les imitent, les singent le plus souvent, et, lorsqu'ils se trouvent ensemble, confondent dans un brouhaha incroyable leurs préludes de prédilection : *mi, sol, si, mi, sol, si, mi, sol, si, mi,* toutes sortes d'excentricités recherchées à

plaisir. Ils jouent, il faut le reconnaître, avec un entrain, une ardeur, une frénésie endiablée. C'est ainsi qu'ils travaillent! — ou du moins qu'ils croient travailler.

Et comment en serait-il autrement?

La plupart des jeunes gens qui se présentent aux examens d'admission, loin d'être des commençants, sont déjà des lauréats de quelque conservatoire de province, des petits prodiges. Ils arrivent pour concourir tout simplement; aussi se préparent-ils sans relâche par un travail assidu, spécial, qui n'a d'autre horizon que le « concerto ». Au détriment des études de principes, des morceaux aux éléments scolastiques, aux variétés de style et d'école, ils ne visent qu'à la virtuosité, qu'à l'effet, au brillant de toutes choses qu'ils savent plaire au public.

Ce but, qui ne devrait être que celui des élèves de première classe, est dès longtemps, comme cela se pratique, visé par eux bien avant leur entrée en classe.

Les qualités d'une exécution de soliste sont cependant bien vite délaissées par presque tous les lauréats. Ceux-ci n'ont plus comme autrefois un genre de musique à exploiter, lequel s'adressait particulièrement à la virtuosité.

Nous désignons ainsi les œuvres des instrumentistes-compositeurs. Elles ont passé de mode. Le public n'y a plus pris goût ; il a craint de paraître trop peu connaisseur en accueillant avec faveur un genre de musique qu'il pouvait comprendre. Il a préféré passer pour s'y connaître et se déclarer partisan d'une musique à laquelle il ne peut rien entendre.

Cet état de choses n'est point fait pour guider vers l'exé-

cution d'ensemble; il est même dangereux, pour arriver jamais à une bonne interprétation.

Lorsque l'interprétation vraie, exacte, minutieuse, même dans ces moindres détails, n'est pas la base de l'exécution à l'orchestre, celle-ci n'intéresse plus les exécutants; ils deviennent alors distraits, inattentionnés, n'ont pas la discipline respectueuse qu'ils se doivent entre eux, et font que, la plupart du temps, les réunions deviennent des séances tumultueuses qui jettent sur les jeunes musiciens d'orchestre une défaveur et une déconsidération regrettables.
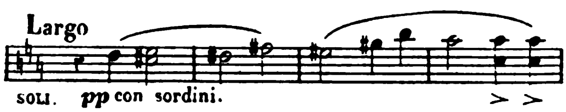
Mais c'est trop nous attarder. Continuons notre leçon sur *Euryanthe*.

Dans la phrase *cantabile* en *si* bémol, il est difficile de préciser les coups d'archet, et de régler les tirés et poussés, ceux-ci étant soumis à la nuance générale que tout exécutant est chargé d'exprimer en apportant chacun à l'ensemble ce quinzième du volume de son exigé. Les liaisons, d'ailleurs, ne sont pas conformément indiquées dans les différentes éditions, et pour maintenir la nuance *piano* au degré voulu, ne pas dépasser la part réservée à chacun (soit un quinzième de son), il est nécessaire, quelquefois, de réitérer les doubles tirés et les doubles poussés, afin de modifier sensiblement le son naturel de l'instrument, et de jouer par conséquent avec aussi peu d'archet que possible. Autrement, vouloir observer scrupuleusement les liaisons et les coups d'archet, les articulations indiquées, ce serait, dans certains cas, s'exposer à jouer par-dessus les autres; autrement dire, à donner plus de son qu'il n'en faut pour

former l'ensemble qui constitue le *piano*. La nuance serait alors compromise[1].

Mais n'est-il pas curieux de rencontrer précisément dans cette phrase l'emploi successif de l'exception au principe que nous défendons en ce moment? Car, ici cela ne fait aucun doute, il faut tirer à chacune des liaisons commençant sur le temps levé. La raison est décisive : la note placée sur le temps faible. liée au temps frappé qui suit, est considérée comme une anticipation d'émission de son, une sorte de syncope se trouvant, au début de chaque liaison, à cheval sur deux temps, l'un faible, l'autre fort. Ce dernier l'emporte conséquemment, et commande le tiré de l'archet. Rien n'est plus naturel.

Ces observations sont applicables, avec plus de rigueur encore, au quatuor de violons, *con sordini*, où il y a division des parties. Le mouvement *largo*, la nuance *pianissimo*, exigent une tenue égale de son, que le moindre déplacement d'archet sur la corde, faisant arriver ou trop à la pointe ou trop au talon, est susceptible de détruire.



Cette nuance est cependant une nuance de *soliste*, comparativement à la nuance *pianissimo* et nourrie, due au nombre des exécutants réunis. Ce jeu exceptionnel à l'orchestre est précisément la cause de l'incertitude qui règne chez les solistes du quatuor. Ils ne savent s'ils doivent

1. Voir *Curiosités musicales*. Interprétation des auteurs classiques, p. 181.

donner le son naturel de l'instrument (sauf à paraître trop en dehors et faire disparate avec la nuance d'ensemble), ou bien s'ils doivent conserver le son modifié pour ces sortes de solos doublés (dont il sera parlé plus loin), qui ne sont qu'un ensemble restreint. L'initiative qui incombe à l'artiste, dans ce cas, est toujours une chose fort délicate.

Poursuivre d'une façon aussi minutieuse cette étude, serait nous exposer à retomber dans des redites déjà fréquentes. L'exposé que nous avons fait de la « conduite » de l'archet, en déterminant le tiré et le poussé, ainsi que les liaisons, les coups doubles, soit encore le début des morceaux et des phrases, etc., etc., ces difficultés à prévoir, surtout à la lecture, et à éviter à l'exécution, toutes ces causes d'embarras, d'incertitude qui se produisent à tout moment pour l'exécutant, nous espérons les avoir traitées de manière à donner les principaux renseignements, les explications nécessaires, utiles, concernant l'« exécution d'ensemble ». Il suffira d'interpréter la fin de l'ouverture, en tenant compte des mêmes conditions, eu égard aux obligations à remplir.

Cependant nous ferons une exception en faveur du deuxième thème, lorsque ce dernier reparaît la seconde fois à la péroraison, avec un tout autre sentiment que précédemment.

Ainsi, à sa première apparition, il a, comme nous l'avons remarqué, le caractère du *cantabile;* la nuance qui lui est propre : le *piano*, et le *pianissimo* à sa reprise; un *legato* général embrasse la phrase qu'une harmonie simple soutient d'abord par des tenues d'accords, lesquels ne tardent pas à être mouvementés dans un rythme égal, lié et posé.

C'est le cas de laisser à l'exécutant la liberté d'archet comme moyen d'assurer la modification du jeu ordinaire.

A la péroraison, c'est tout l'opposé.

Le thème, à son début, conserve cependant encore son *legato* ainsi que son accompagnement mouvementé, au rythme égal mais détaché cette fois jusqu'à la reprise, où la phrase prend alors le caractère syllabique, pour ainsi dire, dans toute la force et la vigueur possibles, que viennent renforcer les basses avec leur mouvement ascendant et continu.

Mais ce changement de caractère ne doit pas lui faire perdre sa physionomie distincte qui est celle du *cantabile;* et on peut facilement le chanter avec force par deux liaisons observées pour chaque mesure, aussi bien qu'en le détachant à grand archet, à l'aide de coups doubles, sorte d'ondulation saccadée fortement accusée. De cette manière le motif garde en soi, et dans le *doux* et dans le *fort*, son rôle caractéristique.

C'est un sentiment analogue qui a fait dire à Wagner : « Pour en finir avec l'exécution de l'ouverture du *Freyschütz* par l'orchestre viennois, les musiciens furent grandement surpris lorsque, après l'éclatant *trémolo* en *ut* et les grandes pauses générales destinées à le faire énergiquement ressortir, j'abandonnai, au début du second thème, devenu un chant de triomphe, la nuance fiévreusement mouvementée du premier thème de l'*allegro*, pour calmer et ralentir la mesure.

« C'est, en effet, l'un des procédés sacramentels de nos exécutions orchestrales, que de surmener le thème final; souvent, il ne manque plus, pour que l'on puisse se croire

au cirque, que le claquement des grands fouets traditionnels. »

Nous croyons ne pas devoir tracer ici la « leçon » des autres instruments compris dans le quatuor, la leçon du violoniste renfermant les principes qui sont la base de tout instrument à archet. En effet, le moteur à l'aide duquel l'émission du son se produit, l'archet en un mot, a les mêmes fonctions sur chacun d'eux, si ce n'est, cependant, le poids, plus ou moins pesant, qui limite nécessairement le maniement, en rendant les mouvements moins agiles. Mais son action reste toujours soumise aux moyens par lesquels s'effectuent les modifications plus ou moins restreintes, en raison de la pesanteur mise en mouvement. L'emploi des doubles coups d'archet, tiré et poussé, constitue donc la règle fondamentale de tout jeu étant du ressort de tout exécutant du quatuor.

Les rapports d'archet ne peuvent se rencontrer toujours d'une manière identique, comme par exemple sur le violoncelle et surtout sur la contrebasse. On a dû remarquer que les violoncellistes ayant l'archet posé sur la corde en sens inverse du violoniste, il en résulte une plus grande force à la pointe, pour le poussé de l'archet : ce qui amène souvent une interprétation opposée à celle du violoniste ; là où, sur les temps forts, le poussé de l'archet paraît se rencontrer à faux, c'est un cas différent, et non une exception au principe établi, comme on pourrait le croire.

Il n'en est pas de même du jeu du contrebassiste, lequel, trop souvent, se trouve en contradiction avec les principes établis. Il faut tenir compte, sans doute, en outre de la

pesanteur de l'archet, du peu de longueur que possède ce dernier. Cependant, il est à regretter que, pour obtenir toute la puissance de son de l'instrument, on néglige l'emploi des coups d'archet doubles, on effectue les notes brèves avec le poussé tout au long de l'archet, enfin qu'une note tenue soit, comme sur l'accordéon, le produit du va-et-vient, du tiré-poussé, répété, coup sur coup, autant de fois que le permet la durée de la tenue. C'est le fruit d'habitudes déplorables qui proviennent du peu de soin porté au jeu, à l'exécution d'ensemble, et à la position négligée mais commode que les exécutants prennent surtout dans les orchestres de théâtre.

II

DES SOLOS D'INSTRUMENTS A CORDES A L'ORCHESTRE

C'est toujours une question délicate à traiter, entre le personnel et le chef, lorsqu'il s'agit de « solos d'instruments à cordes, à l'orchestre ». S'il n'y a point de soliste en titre, le chef d'orchestre a de droit la prérogative de désigner qui bon lui semble; si, au contraire, il y a un titulaire à l'orchestre, le chef n'en est pas moins embarrassé dans certains moments, car tel solo convient par sa nature à tel exécutant et non à tel autre. Aussi, pour ne point froisser des susceptibilités d'amour-propre, se voit-il parfois dans la nécessité de renoncer à monter certains ouvrages symphoniques importants.

Maintenant, en ce qui touche le soliste, le soin que réclame l'instrument, l'obligation d'avoir presque toujours recours à un instrument spécial, préparé à l'avance, bien monté, et, ce qui est encore à considérer, la place exiguë qu'occupe souvent dans l'orchestre l'exécutant, toutes ces

raisons sont pour le soliste autant de sujets de préoccupation, sinon de crainte. Et puis, il faut reconnaître que le jeu du soliste étant, par exception, à l'orchestre « un jeu naturel », celui-ci n'en est pas moins soumis à une certaine réserve dictée par la nature même de tout solo à l'orchestre : l'interprétation doit en effet être la même que celle des instrumentistes de l'« harmonie ». Elle diffère néanmoins de l'exécution du soliste placé en « vedette » par le côté de virtuosité, de puissance, de brillant dans le jeu, toutes qualités réclamées pour ce dernier, et qui ne sont point nécessaires, du moins à un si haut degré pour le solo à l'orchestre. Une sorte de retenue de jeu est au contraire indispensable. Car les solos d'instruments à cordes font généralement « disparate » avec le volume de son des instruments de même nature groupés par parties à l'orchestre. C'est un effet différent de sonorité, il est vrai, quelquefois voulu par l'auteur, mais qui, malgré tout, en éveillant l'attention de l'auditeur, le saisit toujours un peu à son apparition par le fait même du solo : les yeux du dilettante se portent instinctivement sur l'exécutant. Le son de l'instrument paraît grêle à côté des violons réunis; ce n'est plus l'ampleur de son, le timbre éclatant ou doux auxquels l'oreille est habituée, la puissance que lui acquiert le nombre des violons à l'orchestre. C'est un instrument autre; modifié, amoindri, — une individualité qui apparaît au milieu de l'ensemble; — une voix au lieu d'un chœur. Du reste, ce *clair-obscur* de la sonorité convient parfaitement à ces parcelles de solos dont sont émaillées les œuvres de la jeune école.

D'un autre côté, l'individualité du soliste à l'orchestre n'a

pas l'initiative, la liberté d'action du virtuose proprement dit, lequel est placé, comme l'acteur, de manière à concentrer l'intérêt de l'exécution que l'auditeur (s'il est initié au jeu de l'instrument) prend plaisir à suivre, en véritable amateur.

Autrefois les solos à l'orchestre avaient une grande importance sous le rapport de la virtuosité.

Le solo de violon, dans l'andante de la symphonie d'Haydn (50e) nous en donne un exemple. Certes ce morceau est un des célèbres de l'époque; il a été jusqu'ici, pour les solistes de l'orchestre, le sujet de bravos, de suffrages, d'ovations adressées particulièrement à l'artiste dont la valeur était reconnue et appréciée de toutes parts. — Nous avons encore présent le souvenir d'Alard, à la Société des Concerts. — C'était encore le temps où l'on admettait, où l'on recherchait même cette virtuosité chez les exécutants à l'orchestre. Ce temps est loin déjà, où le solo de violon, au théâtre, était attendu avec impatience, désiré par le public, et applaudi avec transport. Baillot[1] venait-il à manquer une représentation à l'Opéra, qu'aussitôt son nom était un cri général : « Eh bien! eh bien! et le solo de violon, dis-je assez haut pour être entendu? — C'est vrai, dit un homme du public, il semble qu'on veuille le passer. — Baillot! Baillot! le solo de violon[2]. »

Et quel était le solo réclamé avec cette frénésie ? Peut-être bien le *Rondeau de Mayseder*, ou quelque autre de ce genre.

Comme on voit, les solistes, à cette époque, étaient en

1. Violon solo à l'orchestre de l'Opéra.
2. HECTOR BERLIOZ.

vogue; ils trônaient : on les considérait à l'égal des premiers sujets de la scène. Ils devaient leur réputation, leurs succès à un genre de musique disparu complètement aujourd'hui, lequel consistait en airs variés, fantaisies, solos pour instruments à cordes et à vent, dont les auteurs étaient revêtus du titre d'instrumentistes-compositeurs. Il y avait dans le genre que nous désignons ici : la *fantaisie sur des motifs d'opéras,* matière à faire ressortir un talent particulier de compositeur-exécutant. Et, bien que le genre reposât essentiellement sur la virtuosité d'exécution, l'intérêt n'y faisait pas défaut, au point de vue de la conception.

La virtuosité apportée à certains côtés d'idées conçues simplement dès l'origine, puis revêtues d'arabesques choisies; les contours d'une mélodie affectée à la voix, et ensuite à un instrument, la faisant valoir sous une nouvelle forme, dans une tout autre acception; les caractères divers attribués à un motif, donnaient à celui-ci un aspect de nouveauté, une physionomie différente que le maître n'avait pas eu l'occasion de concevoir ni de développer.

C'était la forme concise donnée aux idées scéniques, l'élément symphonique joint au mouvement dramatique; en un mot, le talent apparaissant sous l'inspiration du génie.

Cette branche de l'art est tombée des hauteurs où l'ont élevée les maîtres compositeurs-exécutants. Se relèvera-t-elle jamais? Le doute n'est même pas permis à cet égard!

Il est un fait certain, c'est que le progrès qui s'est accompli depuis près d'un demi-siècle, a procédé progressivement par l'extinction du genre de musique des exécutants-compositeurs. Aussi les concertos, airs variés, fantai-

sies, etc., pour « partie principale » ne présentant pas les conditions imposées par les novateurs de l'école moderne, ont été bien vite délaissés, abandonnés. Il en a été naturellement de même pour les « solos » d'instrument à l'orchestre; toutes les formes de solos ayant en vue la virtuosité de l'exécution ont été mises à l'index. Il n'est qu'un genre pour les compositeurs actuels : le genre symphonique; tout, aujourd'hui, se concentre vers un point unique : la symphonie; jusqu'au « dramatique » que l'on amène peu à peu par des modifications en vue de nouveautés, plus ou moins nouvelles, à la symphonie... avec paroles.

Ce qu'il y a de curieux, c'est qu'en même temps que le genre mixte de composition disparaissait, la mode, dans un autre ordre d'idées, se tournait vers un genre nouveau qui devait faire florès : l'opérette.

Mais cette remarque n'est point du ressort de notre sujet.

Ce n'est plus la virtuosité de l'exécutant, comme moyen d'effet, que l'école moderne recherche aujourd'hui. Loin de là. C'est à peine si elle autorise le « jeu naturel ». En effet, tel solo de violon, par exemple, pourrait, de préférence, convenir à tel ou tel autre instrument. Cette disposition merveilleuse, propre à chaque nature, où chaque chose est en place, où tout est naturel à l'instrument, à l'exécution, à l'émission du son, où rien ne vient inquiéter le soliste, en un mot « le génie de l'instrument » se rencontre rarement aujourd'hui. On peut signaler en revanche certains écarts à cet ordre si parfait, à cette entente en toutes choses, enfin au génie de chaque instrument.

Nous avons dit plus haut que les solos d'instruments à cordes faisaient « disparate » avec l'ensemble des parties

groupées entre elles. Cette remarque n'a plus sa raison d'être, du moment où les *solos*, par leurs conceptions, n'ont plus le même objectif, l'orchestration ne reposant plus sur le *quatuor* dans la plupart des orchestres modernes, — à citer comme exemple l'orchestre de Wagner. On comprend alors que cet effet de sonorité plus ou moins homogène puisse prévaloir désormais.

En définitive la recherche de la nouveauté, des sonorités diverses, des effets voulus, a fait naître une sorte de solos, dont l'interprétation est toute différente de celle exigée anciennement, où le brillant de l'exécution, le talent du virtuose étaient les conditions indispensables de succès que se proposaient les auteurs. C'est donc dans un autre ordre d'idées que nous devons aujourd'hui envisager les solos à l'orchestre.

Par ce nouveau genre admis, nous sommes naturellement amené à mentionner les *solos* et les *soli* du *Manfred* de Schumann.

Le *solo* de violon du n° 1, par la nuance exprimée (*pianissimo*), par les notes sonores de la chanterelle, par le rôle secondaire qu'il tient, en doublant le chant à l'octave supérieure, enfin par la nature même de la phrase *cantabile,* le *solo* doit avoir une réserve, une délicatesse extrême d'exécution. Le jeu naturel de l'instrument doit être, sinon modifié, au moins aussi ménagé qu'il se peut, d'une modestie telle que le soliste, tout en suivant pas à pas le chant, s'efface complètement.

Les *soli* des deux altos, dans ce même numéro, offrent un détail léger, vétilleux, d'un rythme martelé et égal, de

nuance *pianissimo*. Le demi-jeu est ici la réserve que doivent montrer les solistes.

Dans le n° 6, la recherche de l'effet est manifeste. Les violons, premiers et seconds, en nombre ordinaire; les premiers avec sourdines; les altos, ainsi que les violoncelles réduits à deux seulement. Cette combinaison amène conséquemment un effet voulu résultant du manque d'équilibre dans l'ensemble des parties. Cet effet est un diminutif de ceux que nous avons signalés comme faisant « disparate » avec l'effet ordinaire des instruments groupés par parties. Ainsi les premiers violons ayant le jeu modifié, de plus atténué par les sourdines; les seconds ayant le jeu modifié simplement, mais plus clair, plus distinct, sans sourdines; enfin les altos et les violoncelles, plus en dehors naturellement, n'étant que deux à chaque partie, et ayant le jeu plutôt réservé que modifié; toutes ces différences de jeux, de sonorité, faisant plus ou moins « disparate » avec le volume de son des parties groupées au complet, sont la source des effets nouveaux recherchés, de ces diverses sonorités obtenues par le nombre limité ainsi que par la disposition particulière des instruments employés.

Le n° 12 est un amoindrissement général du volume de son de l'ensemble du « quintette » : quatre premiers violons, quatre seconds, deux altos, deux violoncelles, une contrebasse; telles sont les proportions attribuées à ce morceau. On voit le côté défectueux qu'elles présentent : *une contrebasse solo* mise en demeure de couvrir par le « jeu naturel » les autres parties de l'ensemble, car le « jeu modifié » ne peut se pratiquer qu'au moins *à deux*. Autrement tout rapport cesse. En ce qui touche l'exécution, en général,

plus le nombre est restreint, moins le jeu est à modifier; le son est plus clair, plus distinct, plus individuel, voilà tout. C'est une opposition de sonorité, avec le nombre ordinaire des exécutants.

En résumé, ces différents exemples sont de nature à démontrer les diverses modifications du « jeu naturel » qu'il importe d'admettre en pareil cas; ces obligations donnent à l'instrumentiste une responsabilité qui appartient en général à tous les solistes de l'orchestre, et plus particulièrement à ceux du « quatuor ».

Le *violon solo d'orchestre* n'a pas trouvé place parmi les directions diverses que l'on peut donner au talent sur le violon, dans l'*Art du violon,* par P. Baillot. Cependant cette « partie » du talent exige, chez l'artiste, une réunion de qualités que l'on peut définir.

« Le *violon solo,* dit Baillot, par l'étendue et la variété de ses moyens, par le charme de son style, par la puissance de son expression, frappe, émeut, entraîne un auditoire nombreux, étend au loin sa réputation, se fait comprendre à tous les peuples civilisés au moyen du langage universel dont il se sert; il conserve tout le pouvoir de son talent lorsque, renonçant aux succès trop faciles et dangereux pour l'art, il étudie et captive tellement le public qu'il finit par être son guide s'il a su commencer par être son élève. »

Cette définition est, comme on voit, tout à fait en faveur du « violon solo », ou pour mieux préciser du *soliste,* du *virtuose.* On peut donc restreindre l'étendue donnée à cette direction du talent, en l'appliquant au « violon solo d'orchestre ».

A considérer les solos dus à l'école moderne, on conviendra aisément que le caractère du *violon solo* est sensiblement amoindri.

Les orchestres s'étant prodigieusement multipliés, les solos de violon devenant de plus en plus rares, la situation de *violon solo* à l'orchestre s'est effacée peu à peu pour se confondre avec celle de chef d'attaque.

Les solos d'autrefois, pour lesquels on recherchait l'effet de l'instrument, une brillante exécution, la notoriété du nom, le talent du soliste, ce genre de musique a complètement disparu aujourd'hui, même dans le ballet. De sorte que le violoniste a fini par suivre généralement, par abnégation, la pente vers la direction de violon d'orchestre : « soldat dévoué d'une armée plus ou moins bien disciplinée, » etc.

Lorsque, au contraire, les orchestres étaient en petit nombre, les plus célèbres se composaient en partie de généraux : réunion choisie de violons solos, de violons de quatuor, de professeurs, tous violonistes-compositeurs, auteurs de concertos, de sonates, de duos, trios, études, etc., dont nous ne citerons que le chef d'école : Viotti.

Aujourd'hui, il en est autrement. Les violonistes-compositeurs disparaissent de jour en jour dans toutes les directions suivies; les compositeurs modernes, en bannissant le genre de composition des exécutants ont pris le monopole de toute musique. Aussi les violonistes ont-ils abdiqué, sans effort, en faveur des auteurs, se vouant exclusivement à l'exécution, et se faisant leurs interprètes les plus dociles. Le genre symphonique s'adressant à tous les instruments indistinctement, les compositeurs modernes, dès

leur début, ne redoutent point d'être aux prises avec le génie propre à chacun d'eux, et s'initient, à première vue, aux moyens et aux ressources d'exécution que possède chaque instrument.

Ce mode nouveau de procéder rappelle les conventions entre « l'aveugle et le paralytique » de la fable :

Aidons-nous mutuellement.

« Je composerai pour vous, vous jouerez pour moi! » Tel est le pacte conclu entre auteurs et exécutants.

Il résulte de ces conventions tacites que le soliste-virtuose marche désormais à la remorque des compositeurs; que le *violon d'orchestre* est plus que jamais « soldat » dans cette armée privée de généraux, le *violon solo* trouvant à peine l'occasion de se produire à l'orchestre.

III

DE L'HARMONIE

L'émission du son, sur les instruments à vent, se produit naturellement par l'insufflation. L'intensité, l'atténuation, les modifications du son, les accents, les liaisons, les détachés, etc., ne sont point ici produits par un intermédiaire tel que l'archet pour les instruments à cordes, mais simplement par l'action de souffler dans l'instrument. On comprend ce genre de difficulté qui, pour l'exécutant, consiste à exprimer par le souffle toutes les phases par lesquelles nous avons vu l'archet, cet intermédiaire si précieux, se mouvoir sur la corde. Celui-ci est par le fait le modèle le plus parfait que tout instrumentiste de l'*harmonie* doit chercher à imiter. L'habileté de l'exécutant sera d'autant plus grande que l'imitation sera plus exacte. Mais nous n'aurons pas, sur ce point, à nous occuper du « petit jeu », de cette restriction en un quinzième de son ordinaire; chaque instrumentiste de l' « harmonie » ayant toujours une exécution réelle, et étant responsable de l'effet indi-

viduel obtenu. De ce côté, il y a assurément avantage, car l'artiste est moins souvent dans le doute, mais aussi la responsabilité est plus grande. En effet, dans l' « harmonie » chacun joue un rôle différent, et, quelque ménagée que soit la nuance, celle-ci doit toujours être rendue par le son réel de l'instrument. On comprend d'ailleurs que cette initiative soit plus distincte que celle des instrumentistes à cordes. Dans l' « harmonie » tout est *solo*, ou concourt, du moins, à un ensemble formant *solo général*. La modification ne pouvant s'exercer comme sur les cordes, par fractions d'unité de son, la restriction obtenue par le jeu des lèvres et par l'atténuation du souffle ne change en rien la nature de l'instrument.

C'est peut-être à cet avantage qu'ont les exécutants de l' « harmonie » sur ceux du « quatuor » qu'il faut attribuer le manque de pondération, lorsque les instruments à vent arrivent à un volume de son trop nourri, lequel entraîne, au préjudice de la nuance générale, les cordes au delà de ce qu'elles doivent fournir; car celles-ci sont, il ne faut pas l'oublier, un élément puissant de la sonorité si diversement modifiée par chacun des degrés que parcourent les nuances.

Généralement, dans la nuance *piano*, les instruments à vent dominent toujours trop; on doit s'exercer à ménager le son naturel autant qu'il est possible, le timbre de chaque instrument leur permettant d'être entendus distinctement.

Là où la restriction du jeu, pour les instruments à cordes, trouve un équivalent dans l' « harmonie », c'est à l'endroit où l'atténuation du son se commande d'une manière relative au nombre des exécutants qui concourent à la production du son ordinaire, par l'ensemble des

parties employées. On peut citer pour exemple : le *poco andante* qui précède la péroraison du finale de la *Symphonie héroïque* de Beethoven. Toutes les parties forment effectivement, en cet endroit, la nuance *piano;* elles concourent toutes au sentiment expressif de la phrase; elles ont toutes les mêmes liaisons, les mêmes accents, les mêmes *crescendo* et *diminuendo :* c'est un ensemble de nuances, d'accents, d'expression où le volume de son justement approprié doit être maintenu scrupuleusement.

Ce passage doit avoir, pour ainsi dire, l'homogénéité du degré d'intensité de son et d'unité de l'orgue. Moins il y a de parties pour former l'ensemble du son voulu, de la nuance exprimée, plus l'initiative des instrumentistes doit se faire jour tout en observant la réserve imposée.

En somme, l'atténuation du son, à l'orchestre, pour chacun des instrumentistes composant l' « harmonie » peut se définir de la manière suivante : l'apogée de son ordinaire étant à peu près l'intensité de son que donne le *soliste,* dans le concerto, il s'agit, pour parcourir l'échelle de la sonorité, d'abaisser ce niveau, en passant progressivement par tous les degrés, du fort au faible, jusqu'au point où le son, arrivé aussi *piano* que possible, caractérise néanmoins le son de l'instrument employé. Ainsi, par exemple, le solo de hautbois dans l'*andante* de la *Symphonie inédite,* en *ut,* de Haydn, doit être interprété avec le volume de son naturel du *soliste* dans le *concerto.* Il en est de même dans le *scherzo* de la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Mais déjà, ici, le son se trouve un peu atténué par la nuance *piano* exprimée, ainsi que par l'écho traditionnel trop fidèlement observé.

Une nuance semblable, mais plus expressive et d'un ca-

ractère beaucoup plus soutenu, réclame l'atténuation du son dans la phrase de hautbois, au début de la marche funèbre de la *Symphonie héroïque*.

Enfin, un degré plus sensible encore d'atténuation de son, est à signaler dans le solo de clarinette de l'*adagio* de la symphonie en *si* bémol de Beethoven. Le mouvement lent de la phrase, les notes tenues en opposition avec le dessin du quatuor, le *crescendo* expressif suivi d'un *piano* immédiat, le sentiment général du morceau, tout indique ici une de ces nuances d'une délicatesse extrême, vaporeuse, d'un *piano* pour ainsi dire voilé. Aussi ce passage offre-t-il une grande difficulté d'exécution.

Une observation touchant précisément ce point important se présente sous notre plume. La progression de son allant toujours en augmentant par suite de l'insufflation non interrompue de la note tenue, il s'ensuit que le *piano* instantané, seule condition pour obtenir l'effet indiqué, ne peut être exprimé qu'en ayant soin d'arrêter la progression du son un peu avant la prise du *piano*. Sans cette précaution, le souffle étant arrivé à son apogée enveloppe, pour ainsi dire, la nuance dans la force à laquelle le *crescendo* l'a fait parvenir; ce n'est qu'après une petite diminution, c'est-à-dire une légère décroissance du son que le *piano* est réellement saisissable. Il convient donc, pour en réussir complètement l'effet, de procéder de la manière suivante, dont la figuration emprunte deux signes opposés l'un à l'autre : *cresc.* et *decresc.*



On voit, par la filière décroissante du volume de son susceptible sur les instruments à vent, les principales modifications du « jeu réel » que l'exécutant, à l'orchestre, est appelé à parcourir dans le courant de l'exécution. Ces modifications sont les mêmes pour tous les instruments. L'insufflation diffère de l'archet, par ses moyens d'action, en ce que le procédé est différent. Aussi est-il une foule d'observations utiles à énumérer pour passer en revue, en les comparant, les divers effets obtenus par ces deux moteurs du son.

L'émission du son, sur les instruments à cordes, est, en général, plus immédiate que sur les instruments à vent. L'intensité du son sur ces derniers n'arrive au degré voulu, en s'augmentant progressivement, qu'après que l'insufflation s'est produite. Le contraire a lieu sur les instruments à cordes. L'attaque du son est, dès son émission, naturellement *forte;* il faut une certaine précaution pour imiter sur la corde l'insufflation du son, avant que celui-ci n'arrive au degré d'intensité que la nuance exige. Généralement toute nuance procède de la façon suivante :

Instruments à vent : 1° insufflation du son; 2° nuance exprimée.
Instruments à cordes : 1° pose du son; 2° nuance exprimée.

L'insufflation ou la pose du son, prenant un espace de temps aussi court qu'il soit, répond, comme effet, aux signes suivants : < *f* < *p* < *mf* < *sf*. L'exception a lieu, par conséquent, dans le cas contraire : > *f* ou $\underset{>}{f}$, > *sf* ou $\underset{>}{sf}$, c'est-à-dire pour l'attaque forte et instantanée. Les instruments à vent ont plus de difficulté à l'exprimer, surtout s'il s'agit d'une tenue de longue haleine.

L'insufflation procédant, comme l'archet, par tiré et poussé, c'est-à-dire par le souffle et la respiration, ces deux opérations produisent naturellement une progression plus ou moins prolongée pour l'aller et le retour auxquelles se rapporte la figuration suivante :



Tout changement à cet ordre naturel, à ce double mouvement invisible de va-et-vient, modifie l'insufflation, d'où il ressort des variétés d'effet dans l'attaque du son.

Cette opposition de nature étant constamment en jeu dans l'exécution collective, il en résulte, de côté et d'autre (quatuor et harmonie), des concessions dont il faut tenir compte. C'est sur ce point qu'il convient de s'entendre. Malheureusement les concessions à faire ne sont indiquées par aucun signe.

L'aspect seul de la partition donne l'idée du sentiment de l'interprétation de l'ensemble. Le chef d'orchestre est donc seul juge du degré d'intensité qui convient aux nuances exprimées. Il doit éclairer son personnel sur le plus ou le moins de parties concourant à l'ensemble, afin que les instrumentistes puissent déterminer le degré d'intensité de son qu'ils doivent émettre individuellement. A la lecture de tout ouvrage, c'est un point important qu'il faut traiter de manière à inspirer la confiance aux exécutants dans l'interprétation du degré d'intensité qu'ils ont à donner à leur jeu.

Plus l'œuvre est connue des exécutants, plus ils sont éclairés sur ce point. Au reste, c'est là le côté où l'habileté,

l'expérience de l'artiste se montrent à découvert. Ce coup d'œil prompt, décisif, instigateur qui fait qu'on apporte un jugement juste, précis, dans l'interprétation à exprimer; cette intuition des effets à faire ressortir, cette qualité si précieuse doit exister chez l'artiste pour tout instrument, voire même les instruments à percussion.

Ainsi, par exemple, il faut que le timbalier juge, par prévision, lorsqu'il doit atténuer les deux *ff* du *fortissimo,* comme dans le dialogue entre le « quatuor » et l' « harmonie » du motif, au début du finale de la *Symphonie héroïque;* lorsqu'il peut, au contraire, se livrer *con furore* dans les *fortissimo* des *tutti* qui se rencontrent dans le même morceau; etc.

Cette mesure de précaution est aussi des plus utiles pour les instruments de la « batterie ». Ceux-ci peuvent, en effet, s'ils n'y prennent garde, dépasser les limites de la pondération sonore, et compromettre l'exécution d'une façon désastreuse.

IV

DES SOLOS D'INSTRUMENTS A VENT A L'ORCHESTRE

Pour les instrumentistes de l' « harmonie », les solos offrent moins de sujets d'émotion que pour les exécutants du « quatuor ». D'abord ils n'ont point, comme ces derniers, la préoccupation du changement d'instrument. Ensuite, ce qui leur donne confiance, c'est le « jeu naturel » de l'instrument qu'ils exercent constamment dans l' « ensemble » ; il n'y a donc, pour eux, ici, aucun changement dans la manière de procéder d'un côté comme de l'autre. Ce n'est pas l'inconnu qui se présente; ils connaissent parfaitement le degré d'intensité de son auquel ils doivent se maintenir pour être au niveau de la sonorité de l'orchestre. Jouant toujours seuls leur partie respective, ils n'ont rien à redouter du passage de l' « ensemble » au « solo ». Le virtuose se fait jour suivant l'importance du solo.

Les solos d'instruments à vent tenant du « concerto » par leurs développements et leur nature, auxquels le jeu naturel, entièrement libre et dégagé de toute contrainte, convient alors, se rencontrent assez fréquemment dans l'école classique. On les chercherait en vain dans les œuvres

modernes. Le genre de musique est différent, aujourd'hui, et ne permet plus ces sortes d'intermèdes, où la virtuosité de l'exécutant offrait un intérêt particulier à l'exécution. C'est principalement dans l'opéra qu'on les trouve. Les plus célèbres sont ceux de flûte, dans l'opéra d'*Orphée*;

— De flûte et cor anglais, dans l'ouverture de *Guillaume Tell;*

— De deux cors anglais, au IVe acte de la *Juive*;

— De hautbois, dans l'ouverture de la *Caravane du Caire;* dans le ballet de la *Juive*;

— De clarinette, dans l'ouverture de *Zampa*; dans celle de *Freyschütz;* dans *Robert le Diable;* dans les *Vêpres Siciliennes*, etc.

Ces brillants solos répondent en quelque sorte aux solos de violon du temps de Baillot, à l'Opéra. Mais ils disparaissent de jour en jour, et bientôt le flot symphonique aura tout submergé.

Le pendant du solo de violon, dans la symphonie (50e) de Haydn, est sans contredit celui de hautbois, dans la *Symphonie inédite*, en *ut* majeur, du même auteur.

Par la nature du solo, son importance, son développement, son parcours dans les régions élevées, ce qui a été longtemps l'épouvantail des exécutants, par l'absence de tout autre instrument d'harmonie dans l'accompagnement, ce solo se trouve réunir les conditions du « concerto ». La partie de hautbois passe à l'état de « partie principale ».

Le soliste ne concourt point, par conséquent, à la sonorité d'ensemble; il est seul représentant l' « harmonie ».

Il peut, il doit même donner tout le son de l'instrument, en tenant compte, bien entendu, de la nuance exprimée.

Pour le soliste, la nuance est relative; pour l'orchestre, elle est absolue.

C'est un effet qui a son charme, mis en relief par la valeur de l'idée conçue, mais dont l'école moderne s'abstient, cependant, de parti pris.

Des parties doublées.

On rencontre particulièrement dans l'« harmonie » des notes, des parties doublées, des passages soit à l'unisson, soit en octaves formant une espèce de solos doublés. Ceux-ci se produisent sous différents aspects qu'il est aisé d'apprécier et de définir séparément.

De ce côté, chaque instrument de l' « harmonie » ayant, comme on a vu, un rôle distinct, on conçoit dès lors que dans certains cas cette obligation soit jointe à leur personnification, c'est-à-dire d'être doublés à l'unisson ou en octaves par une même espèce d'instrument, ou par la réunion d'espèces différentes, soit pour renforcer ou mieux faire ressortir le timbre d'un instrument quelconque (mais toutefois en rendant le son vacillant), soit pour combiner, par la réunion arbitraire d'instruments divers, une sonorité, pour ainsi dire, complexe formée de timbres différents. Par suite de combinaisons qui se multiplient à l'infini, le son de chaque instrument, sans cesser d'être naturel, est donc susceptible de recevoir les modifications dont il a été parlé dans un des chapitres précédents.

La classification suivante, permettra de distinguer le caractère du degré d'intensité ou d'atténuation qu'il importe d'apporter au son de chaque instrument spécifié.

Ces sortes de solos doublés se reconnaissent tout d'abord,

à la lecture d'une partition; là où se trouve l'indication précise de *à 2*, au-dessus d'une partie, soit pour une seule note doublée, soit pour plusieurs, déterminant une étendue plus ou moins grande.

Chacune des portées de la partition contenant généralement deux parties affectées aux instruments de même nature, lorsqu'une seule est employée, l'autre contient des pauses. Mais lorsque la même note, ou le même passage doit être exécuté par les deux mêmes instruments, c'est alors qu'en outre de l'emploi des doubles queues aux notes, on indique encore généralement l'unisson par l'abréviation *à 2*. Les instruments se trouvant plus fréquemment dans ces conditions, sont les cors, les trompettes, cornets, etc.; le nombre restreint de notes ouvertes oblige parfois le doublement d'une ou de plusieurs notes formant un passage distinct ou solo doublé, soit dans les *forte* ou *tutti*, soit dans les *piano* ou *soli*.

Un exemple remarquable, entre autres, de doublement de parties solos se trouve au début de la symphonie en *la* de Beethoven. Après l'entrée du hautbois solo, le motif se continue par les deux clarinettes, puis par les deux cors à l'unisson; quelques notes tenues se trouvent doublées par les instruments de même nature, tels que cors, trompettes et bassons. Alors apparaît le dialogue des *mi* doublés en octaves par la flûte et le hautbois, puis par les 1ers et les 2es violons. Des solos partiels d'instruments doublés ou triplés se renouvellent sans cesse par la suite sous des formes diverses. Un solo triplé de grande étendue est celui de l'*allegretto* interprété par la *flûte*, le *hautbois* et le *basson* à l'octave.

Ces solos doublés ont cette particularité de faire vaciller le son par suite de la différence, si minime qu'elle soit, qui se produit incontestablement dans l'ensemble ainsi que dans la justesse du son entre les deux parties jouant à l'unisson. Cela ne veut pas dire qu'il y ait d'un côté ou de l'autre manque de précision ni défaut de justesse; mais, les diverses natures des exécutants occasionnent ces sortes d'écarts.

La justesse est soumise, comme on sait, au tempérament individuel de chacun; elle s'accorde à des moments donnés, et d'une façon plus précise, entre les différents sentiments mis en présence; ses rapports reçoivent des fluctuations permanentes d'où proviennent les légères différences qui font vaciller le son. L'effet de vacillation du son est donc inévitable entre deux parties marchant ensemble à l'unisson. Pour qu'il en fût autrement, il faudrait pouvoir assurer la justesse de chaque note, comme, par exemple, lorsque le violoniste prend l'accord : a-t-on remarqué que ce n'est qu'au moment où la corde est arrivée à vibrer avec celle du violon sur lequel on s'accorde — les deux *la* n'en formant réellement qu'un seul — qu'il y a justesse parfaite? Mais ce point unique dans la justesse n'est pas immuable, et si peu que l'on s'en écarte par telle cause que ce soit, c'en est assez pour produire le mouvement vacillant du son.

La vibration de deux mêmes sons, à l'unisson, est le point de départ de la vacillation du son plus ou moins grande, par rapport au plus ou moins d'écart de justesse qui se produit avant que celle-ci parvienne à ne faire qu'un seul corps vibrant.

Les violons font sonner parfois l'unisson sur deux cordes,

l'une à vide, l'autre doigtée, pour obtenir plus de vibrations par l'effet de la double corde.

Ce procédé était le moyen de prédilection employé par Habeneck pour donner l'accord. Planté comme en faction à la porte d'entrée de la salle des concerts, et armé de son violon, en permanence à la troisième position, il donnait à chaque exécutant un double *la* (à-vide et doigté) ronflant de vacillation. Après quoi, de son archet, il faisait comme le nautonier luron, le signe de « passe » donnant accès aux élus de son orchestre incomparable.

Cet effet d'oscillation du son est souvent voulu par les auteurs, et « il faut citer comme un éclair de génie les trois notes de cor imitant la conque de Caron, dans l'air d'Alceste : « Caron t'appelle »; ce sont des *ut* du médium, donnés à l'unisson par deux cors en *ré,* mais l'auteur ayant imaginé de faire aboucher l'un contre l'autre les pavillons, il en résulte que les deux instruments se servent mutuellement de sourdine et que les sons, en s'entre-choquant (*et vacillant par conséquent entre eux*), prennent un accent lointain et un timbre caverneux de l'effet le plus étrange et le plus dramatique ». (H. Berlioz.)

N'oublions pas, non plus, l'effet admirable de simplicité et de grandeur produit par les deux *fa* des cors à l'unisson, dans l'avant-dernière mesure de l'*adagio* de la symphonie en *si* bémol de Beethoven.

Autant nous sommes persuadés de l'oubli d'une partie, dans une des copies de l'air de *Prométhée*[1], autant nous nous révoltons à l'idée du *si* bémol ajouté comme quinte

1. Voir *Curiosités musicales*, page 112.

inférieure de ce même *fa* à l'unisson, dans certaine belle édition. Cette amplification vaut celle de l'ouverture d'*Oberon :* aux trois notes *do, ré, mi,* du début par le 1er cor, le 2e répondant la seconde fois à l'invite par les notes *mi, sol, do.* (Horrible !)

Et en fait de nuance, il résulte encore de charmants effets de *piano* par les trompettes : « Gluck, un des premiers, l'a prouvé par sa longue tenue des deux trompettes unies *pianissimo* sur la dominante, dans l'*andante* de l'introduction d'*Iphigénie en Tauride.* » (H. Berlioz.)

— Beethoven, par l'emploi d'une trompette *solo* doublant la terminaison des premiers violons : *mi, do,* dans le trio du scherzo de la *Symphonie pastorale*, etc.

La vacillation du son mis en vibration par deux instruments jouant à l'unisson est plus sensible encore sur les instruments à cordes. Cela provient du doigté qui est une cause individuelle chez chaque artiste. Le mécanisme des instruments à cordes comprend, d'un côté, un moteur — l'archet, lequel fait vibrer les sons simulés de l'autre côté, sur les cordes, à l'aide des doigts de la main gauche ; — ce mécanisme est en effet le produit de deux facteurs marchant ensemble par la volonté et l'individualité de chacun. De là, la différence des coups d'archet tirés et poussés, des doigtés employés par chacun d'une façon arbitraire, laquelle personnifie essentiellement le jeu de chaque instrumentiste.

Ces deux facteurs (l'archet et la main gauche) agissant de manière différente, dans l'ensemble, il en résulte une diversité de moyens pour arriver au même but : la mise en action du mécanisme. Cette diversité de moyens appar-

tenant, seule, aux instruments à cordes, on comprend qu'il y ait une plus grande difficulté pour deux instruments de même nature à marcher ensemble à l'unisson. Car il faudrait pouvoir accorder les mêmes moyens mis en jeu. D'une part, que le moteur agît semblablement d'un côté comme de l'autre; d'autre part, que le son mis en vibration par l'archet fût produit à une même place, sur une même corde, par un même doigt sur les deux instruments. Il faudrait une même force d'action dans l'archet, une égale pression dans les doigts de la main gauche; il faudrait que le tempérament de l'artiste fût le même d'un côté comme de l'autre pour obtenir une justesse parfaite, vibrante, sans vacillation aucune du son. Il faudrait enfin une imitation plus que servile de la part de l'un ou de l'autre exécutant. Ce à quoi on ne peut prétendre, ni même en avoir la pensée.

La diversité de moyens, autrement dit les facteurs du mécanisme auxquels viennent se joindre les conditions de l'ensemble, c'est-à-dire les modifications du son naturel des instruments à cordes, le jeu restreint ou « petit jeu », etc., toutes ces causes réunies rendent les solos doublés défectueux pour le « quatuor de l'orchestre ». On en a un exemple dans le quatuor de violons doublés, dans l'ouverture d'*Euryanthe*. En effet, le jeu restreint de l'orchestre n'est plus de mise ici, il faut le son naturel des instruments, modifié, autant qu'il est possible, cependant sans en changer la nature.

Cette difficulté, dont on a si peu la pratique, jointe à celle de s'unir, de se fondre, de ne faire qu'un corps à deux, ces difficultés réunies constituent un rôle en dehors du jeu ordinaire de l'orchestre. Aussi revient-on toujours à la tradition, c'est-à-dire à l'ensemble de tous les violons.

V

LE PIANO A L'ORCHESTRE

Les trois manières d'émettre le son, soit à l'aide d'un intermédiaire (archet), soit par l'insufflation, soit par la percussion, caractérisent les trois séries d'instruments susceptibles de concourir à un ensemble diversement combiné. Ces trois modes d'émission, de natures distinctes, établissent trois différents genres de procéder que leur union entre eux oblige à des concessions réciproques. Suivant le génie des instruments, on a vu à quelles obligations ils sont soumis pour participer à un ensemble quelconque. Le piano, le plus remarquable des instruments à percussion [1], par son importance, par la virtuosité qu'il permet d'acquérir, offre plus que tout autre des conditions obligatoires à remplir, pour se plier aux exigences de l'ensemble et mériter le titre d'instrument concertant. Son génie est par le fait opposé à toute fraction de lui-même. Il gou-

1. Le piano est un instrument à clavier et à cordes métalliques mises en vibration par des marteaux.

verne le degré d'intensité en rapport du nombre de parties qu'il exécute. Il exprime les nuances, les accents d'une manière absolue dans leur effet déterminé par la relation des divers degrés d'intensité entre eux sur l'échelle de progression. Il emploie l'expression voulue sans aucune restriction. L'exécutant est à la fois orchestre et chef d'orchestre. Il est maître absolu, avec cet avantage d'être responsable direct et de l'exécution et de la direction qu'il exerce seul : sous ce rapport, c'est le roi des instruments à percussion. Ce titre oblige; aussi faut-il qu'à l'exemple des symphonistes il reconnaisse les concessions indispensables à l'ensemble, s'il veut y concourir. De roi, il faut qu'il devienne sujet, et sujet soumis à la loi commune. Mais cette loi n'est pas suivie par les exécutants d'une manière générale. Les trois séries d'instruments ont chacune une façon différente de se soumettre au niveau déterminé arbitrairement entre elles. Comme la justesse, ce niveau a, pour ainsi dire, une espèce de tempérament à l'aide duquel il s'accorde dans l'ensemble.

Le piano, suivant la série à laquelle il appartient, ne peut donc réunir les conditions des deux autres séries. L'exécutant ne peut augmenter ni diminuer, à volonté, le son de l'instrument; il ne peut qu'en modifier l'intensité. Faire en sorte que la puissance de l'instrument soit toujours d'égale pondération avec la masse orchestrale; en un mot, d'une puissance absolue en faire une puissance relative.

Un avantage que possède le piano et qui ne laisse pas que d'être une cause de désaccord avec les instruments proprement dits de l'orchestre, c'est l'instantanéité du son,

produit par la percussion ou le « toucher ». Sur ce point l'exécutant doit être très attentionné, car de la façon dont l'attaque du son se produit, dépend la possibilité d'être en parfaite relation dans l'ensemble. En effet, là où le piano fait toujours « disparate » avec l'orchestre, c'est à l'endroit des attaques. Il faut une grande habileté de la part de l'exécutant pour vaincre en quelque sorte cette faculté parfois nuisible ; pour mettre en relation directe les deux procédés d'émission auxquels correspondent les signes d'abréviation opposés l'un à l'autre :

Orchestre <*f*
Piano *f*>

Afin d'accorder ces deux différentes émissions de son, il est nécessaire que l'une d'elles, celle du piano, au lieu d'anticiper, — ce que fait d'ordinaire l'attaque instantanée du son, jointe à la mise en action par un seul individu, — ait, en quelque sorte, la pesanteur de son produite par la masse des exécutants, jointe à la mise en action par le personnel entier de l'orchestre. Autrement dit, l'individualité doit se confondre avec la pluralité ; d'où résulte la relation directe des signes abréviatifs :

Orchestre <*f*
Piano *f*>

Le manque de relation dans l'attaque du son, c'est-à-dire de précision dans l'ensemble, provient de causes qui naissent des différentes propriétés qu'ont les instruments rangés dans les trois séries. L'organisation de l'artiste ; sa nature ; les principes qu'il a recueillis dès l'origine ; le

milieu dans lequel il a exercé; les habitudes qu'il a contractées; en un mot l'étude de chacune des branches de l'art, toutes ces routes doivent assurément le conduire au port, et cependant aucune d'elles n'aboutira au point d'arrivée, s'il n'est guidé par la pratique. La pratique n'est-elle pas, en effet, une seconde nature? Et c'est précisément faute de cette influence si impérieuse que l'isolement se produit pour le pianiste, comparativement aux autres instrumentistes.

L'enseignement procède généralement de la même manière pour chaque série d'instruments : un professeur guide l'élève.

Pour le violoniste, par exemple, l'élève est accompagné, soutenu, dirigé dès le commencement de ses études. On le guide pour l'intonation, pour le placement de l'archet sur la corde, pour tous mouvements, soit de la main gauche et des doigts, soit de la main et du bras droit; enfin son professeur le fait jouer en jouant lui-même avec ses doigts et lui conduisant le bras qui tient l'archet. L'élève est, de cette manière, façonné de bonne heure à tous les exercices et maniements du bras, imprégné pour ainsi dire des premières notions concernant le mécanisme.

Le pianiste n'est pas, à beaucoup près, placé dans les mêmes conditions. D'abord, il saute forcément par-dessus cette leçon élémentaire qui consiste à la formation du son. Puis, dès qu'il sait, il est livré à ses propres évolutions; toujours sous l'œil du maître, il se dirige selon son sentiment personnel, bien que guidé cependant par des exemples qu'il doit imiter. Dès lors il agit sans contrainte, de son plein gré; il n'a d'autre initiative que la sienne,

d'autre dépendance que sa propre volonté. Il recevra des avis, des conseils, soit, mais toujours sur ce qu'il aura produit. Tandis que le violoniste aura été, pour ainsi dire, façonné d'avance, par le jeu en *partie double* du maître. L'un a par conséquent le sentiment de l'autocratie, l'autre, celui de la hiérarchie gouvernant l'ensemble.

Ces deux sentiments sont développés suivant la pratique à laquelle chacun est voué, selon la voie qui lui est naturellement tracée. D'un côté : théâtre, concert, orchestre, musique de chambre (quatuors, quintettes, etc.), accompagnement (duos, trios, etc.), c'est-à-dire l'ensemble. De l'autre côté : la sonate, le concerto, la fantaisie, etc. (partie principale), c'est-à-dire le solo, la virtuosité, en un mot l'isolement, la séparation, toujours, de l'ensemble.

Le seul point commun de contact entre eux, c'est à l'endroit des séances ou leçons d'accompagnement; là ils se rencontrent. Ce point est bien faible, on en conviendra.

Ces deux voies mènent, comme il est démontré, soit à l'ensemble, soit au solo, à la virtuosité; elles disposent singulièrement aux aptitudes particulières. Mais on ne peut faire autrement que de se heurter à la nature des instruments lorsque ceux-ci sont employés dans des conditions autres que celles qu'ils possèdent. C'est pourquoi le piano sera toujours un instrument dont la physionomie se prêtera difficilement à toute concession qu'exige l'ensemble. Et, par le fait, l'ensemble est en lui. Il ne peut participer à la formation d'un ensemble quelconque qu'en abandonnant une partie de lui-même. Sa participation est donc soumise, en quelque sorte, au nombre de parties qu'il est chargé de représenter, au poids qu'il doit former dans la

balance, en vue de la pondération générale; et, ce qui est pour le moins aussi important, il modifiera sa nature de manière à la rendre conforme, autant qu'il se peut, à celles qui commandent, qui font loi dans l'ensemble.

Les *solos* d'instruments ont été envisagés dans les chapitres précédents comme solos de « parties » comprises dans la composition de l'orchestre.

Les instruments susceptibles d'être employés seuls, en *solo*, placés en vedette de l'orchestre, et dont la « partie principale » ajoutée à l'accolade de la partition exige une très grande exécution; ces sortes de solos sont considérées comme tenant de la famille des interprètes de la symphonie. Tels sont le violon, le violoncelle, du côté du quatuor; la flûte, le hautbois, la clarinette, etc., du côté de l'harmonie.

Le piano fait exception, comme étant un élément étranger à l'orchestre. Sa nature distincte se prêtant à la multiplicité prodigieuse de notes, s'éloignant, par contre, de toute réserve touchant l'emploi et la durée des sons, ces défauts ou plutôt ces qualités spéciales, essentielles à l'instrument, le mettent à part comme pouvant, tel qu'on l'a vu, régner seul.

Le genre de musique le plus élevé pour le *solo* est sans contredit le concerto. Ce dernier tient par sa facture de la symphonie, sauf la partie principale dans laquelle est concentré un intérêt particulier destiné à faire briller la virtuosité d'exécution.

Et c'est précisément le côté par lequel le piano se détache le plus des liens de parenté avec les instruments de l'orchestre.

Cette virtuosité, arrivée aujourd'hui à un degré de supériorité transcendant, est, en effet, un sujet de trouble pour les symphonistes. Le caractère de la symphonie consistant particulièrement dans le dialogue des parties, dans la concision de toutes parcelles d'idées tirées du sujet principal, dans la présence persistante des rythmes établis, dans la disposition de tous les éléments symphoniques, etc. ; cet ensemble présente une unité parfaite par le concours des nuances, lesquelles rendent tous détails d'une clarté limpide.

La très grande virtuosité appliquée à une partie spéciale, dans l'ensemble, rompt par conséquent l'unité, détruit l'intérêt des parties respectives dont l'harmonie ne procède plus à un dialogue continu, à un enchevêtrement suivi, formant un tissu serré, compact, qui est le style caractéristique de la symphonie. Cette suprématie résidant en souveraine dans une partie principale détermine alors le caractère distinctif du « concerto ».

La pondération qui existe entre la partie principale et l'orchestre, dans les concertos symphoniques des grands maîtres, est une qualité des plus remarquables qu'on y rencontre.

Tels sont les concertos pour le violon et pour le piano de Beethoven et de Mendelssohn.

Cette qualité ne se retrouve déjà plus dans les concertos de Schumann, etc. La pondération est souvent compromise, par la virtuosité même qui domine dans la partie principale, par l'effet prodigieux d'un déluge de notes, par l'abus des arpèges de la main gauche, par une sonorité résultant des pédales, par l'emploi excessif de traits accom-

pagnant l'orchestre, par toutes choses, enfin, venant du progrès d'exécution accompli, jointes au progrès réalisé du côté de la facture de l'instrument. En effet, la puissance à laquelle est parvenu le piano est parfois la cause du manque de pondération entre celui-ci et l'orchestre.

Il est difficile, dans certains moments, d'apprécier les traits du piano accompagnant le chant des instruments de l'orchestre, d'en distinguer la contexture, — la rapidité des notes continuellement mouvementées faisant obstacle, — à moins d'être pianiste, de connaître le morceau, de le jouer à la muette, en même temps que l'exécutant. Car, autrement, pour l'auditeur, musicien exercé, prêtant une oreille attentive à l'exécution dialoguée de la ligne mélodique contenue dans l'orchestre, ainsi qu'au martellement d'arpèges de haut en bas du clavier, il est difficile, disons-nous, de suivre, à la fois, et l'accompagnement du piano et le chant de l'orchestre, l'intérêt et la variété de celui-ci captivant la généralité du public.

Le soliste exécute, en ce cas, une partie destinée, pour ainsi dire, à ne point être entendue, comme, entre parenthèses, le trait continu des violons, dans l'ouverture du *Tannhaüser;* le contrepoint des violons, dans le 6/4 du finale de la symphonie avec chœurs; la partie de seconds violons dans le Ve acte de la *Muette,* etc.

Eh bien, l'effet d'exécution qui résulte de ce remplissage, dont la continuité amène la confusion, de cet à peu près des choses arrivant indistinctement à l'oreille, tout cela n'est point du fait de la symphonie proprement dite. Rien de semblable ne se produit dans l'ensemble de ses parties respectives, dans le jeu des divers instruments. La clarté et la

pondération président à toute espèce de combinaison du domaine de la symphonie.

Berlioz, dans son *Traité d'instrumentation,* dit que « le piano, au point de vue du perfectionnement où nos habiles facteurs l'ont porté aujourd'hui, peut être considéré, sous un double point de vue, comme instrument d'orchestre ou comme étant lui-même un petit orchestre complet ». Il aurait pu dire : un *grand* orchestre, ce qui eût été une juste appréciation de la puissance à laquelle est parvenu, de nos jours, le piano à grande queue. Sans examiner ici les progrès qu'a reçus l'instrument, on peut, cependant, émettre un sentiment personnel. Ainsi, nous trouvons que le piano, par son perfectionnement, est moins un instrument d'orchestre qu'il n'était à l'époque de Beethoven. Et en admirant autant que d'autres les merveilleux effets produits par le piano moderne, dans ses œuvres sublimes avec orchestre, nous croyons que les effets ont acquis une plus grande part de virtuosité par l'exécution, sans augmenter l'« effet » de conception si justement admiré chez l'auteur.

Les perfectionnements du piano en ont fait un instrument dont les ressources qui lui sont propres sont moins aptes à l'ensemble qu'à l'exécution libre, indivisible, et cependant complexe du soliste-virtuose.

Ces considérations sont plus importantes encore, si l'on envisage le piano comme instrument de musique de chambre.

Le genre de composition dit de musique de chambre, créé par Haydn, se distingue par une réserve évidente de virtuosité appropriée aux instruments employés.

L'ensemble de parties le plus communément consacré à ce genre de composition, le « quatuor » à cordes offre, en effet, un tout formé de sonorités homogènes, partiellement émises. Chacune d'elles compte individuellement, non comme puissance absolue, mais comme puissance relative, par rapport à la part que prend chaque partie dans l'ensemble. Leur réunion détermine le poids, c'est-à-dire la puissance de sonorité affectée au tout, représentant un instrument multiple.

Le jeu de chaque instrumentiste procède non de celui du soliste-virtuose, mais de celui de l'exécutant d'orchestre, lequel est soumis aux modifications, aux restrictions imposées par l'ensemble. Cela ne dit pas que l'exécutant ne peut être virtuose.

Ces clauses ont été respectées par les maîtres qui se sont succédé, par Mozart, par Beethoven, et cela malgré les développements qu'ils ont apportés en agrandissant le cadre de la composition appelée musique de chambre.

D'après cet exposé, le piano ne présente pas réunies les conditions imposées aux instruments de « trio, quatuor, quintette », etc. Ceux-ci, tout en employant la *forza* à laquelle ils peuvent arriver, dans certains cas, comme, par exemple, pour les accords arpégés du quatuor en *ut* mineur (n° 4) de Beethoven, ne parviennent pas à une puissance égale à celle de l'instrument du piano.

Combien faut-il que ce dernier apporte d'abnégation pour mettre de côté les ressources dont il dispose, pour amoindrir sa puissance et la tenir toujours à l'égal de celles des instruments avec lesquels il se trouve en compagnie?

Et cette abnégation de la part de l'exécutant ne suffit pas

encore, il faut que l'œuvre du compositeur soit conçue en vue d'une parfaite pondération.

C'est l'un des côtés admirables que nous avons signalés dans les conceptions, pour piano et divers instruments, de Beethoven. Le génie de l'instrument s'y trouve, en effet, bien que la virtuosité d'exécution ne dépasse jamais la limite au delà de laquelle il ne règne que confusion, qu'inégalité, que bruit assourdissant.

En définitive, le progrès qu'il ne faut pas méconnaître sous le rapport de la virtuosité d'exécution transcendante, ainsi que dans la facture de l'instrument, ne peut cependant se justifier au point de vue des relations qu'ont les instruments entre eux, des modifications, des restrictions qu'ils doivent subir, pour concourir à un ensemble dont la puissance ainsi que l'intérêt doivent être répartis le plus également possible.

VI

DES NUANCES — LEUR INTERPRÉTATION
DES SIGNES INDICATIFS

Les nuances s'obtiennent, à l'orchestre, par les modifications de son, les différences de jeu que commande l'ensemble; l'interprétation des nuances est donc soumise au nombre de parties concourant à l'expression de chacune d'elles.

Les différents degrés d'intensité de son qui, en les séparant, les distinguent entre elles, sous les dénominations de *pianissimo, piano, mezzo-forte, forte, fortissimo*, forment l'échelle de la progression sonore sur laquelle sont marquées, comme sur l'arc-en-ciel les couleurs distinctes, les nuances déterminées : *gradazione de' colori.*

La détermination, c'est le point où chacune des dénominations ci-dessus prend figure; le point où chaque figure change lorsqu'une autre paraît; la limite d'une nuance et le commencement d'une autre. Chaque point ou, pour mieux dire, chaque nuance manque de terme de comparaison pré-

cis à l'aide duquel on puisse les définir d'une manière certaine. Il est par conséquent impossible de désigner le degré plus ou moins intense attribué à l'émission de chacune d'elles.

Le volume de son résultant du nombre de parties mises en jeu est un auxiliaire puissant à la formation de toute nuance; et, comme nous l'avons dit déjà, plus le nombre de parties est grand, moins il y a à faire pour exprimer la nuance indiquée. Excepté pour la nuance *fortissimo* à laquelle se joint parfois cette recommandation : *il più fortissimo possibile*.

La nuance *piano* offre une plus grande difficulté à se produire que les autres. Elle se présente sous tant d'aspects différents, réunit un si grand nombre de conditions diverses, que toutes ces manières d'être établissent autant de sous-nuances qu'il se forme de variétés où le *piano* reçoit les modifications possibles, sans pour cela changer de nom.

On comprendra sans peine que nous ne cherchions pas à énumérer ces variétés infinies où le son *dolce* constitue ce qu'on appelle la nuance *piano*. Ce serait insensé de le tenter.

Il est permis à peine d'entrevoir les conditions qui peuvent se produire de manière à contribuer à la formation des nuances.

Il faudrait d'abord envisager le local dans lequel a lieu l'exécution; distinguer une salle de spectacle d'une salle de concert; se rendre compte de l'importance du nombre des exécutants, du genre de sonorité obtenu par l'ensemble; reconnaître si le son arrive du premier ou du deuxième

plan; quel emplacement occupent les artistes; si les auditeurs sont rapprochés ou éloignés, etc., etc. Il est certain que ces conditions purement matérielles influent essentiellement sur la nature des nuances et sur les moyens de les produire.

Le genre de musique, les éléments qui le composent sont autant de conditions dont il faut faire la part, dans le mode d'interprétation des nuances : la symphonie diffère de l'opéra; la partie instrumentale de la partie vocale; l'orchestre des chœurs, etc.

Ces principales observations démontrent la flexibilité de la nuance, en général.

Les nuances *mezzo-forte* et *forte* se confondent souvent, ainsi que le *pianissimo* et le *piano*. Généralement le *mezzo-forte* n'est point assez ménagé; il faut croire que la lettre F, trop apparente dans le signe admis, entraîne involontairement les exécutants et les fait aller au delà du but qu'ils doivent atteindre. A cet effet, nous voudrions voir affecté à ce signe un autre caractère, par les graveurs, que celui qui est en usage. Par exemple *mf,* ce qui ferait ressortir l'F du *forte.* Au reste, c'est une remarque qu'il est juste de faire : c'est que sur toute l'échelle des nuances, il n'y a véritablement que pour la dernière, pour l'apogée de la progression, le *fortissimo,* où l'on n'ait point la crainte d'aller au delà de la force possible. L'instrumentation moderne s'efforce par ses innovations croissantes, en adjonction d'instruments monstres, à reculer de jour en jour les limites déjà atteintes; c'est une des qualités de la musique de l'avenir.

Les signes indicatifs des différentes nuances formant

l'échelle de progression, du faible au fort, ont la signification exacte des nuances qu'ils représentent :

pianissimo —	piano —	mezzo forte —	forte —	fortissimo
PP	*P*	*mf*	*F*	*FF*

Cette échelle a une plus grande étendue, en éloignant les deux points extrêmes

PPP . . . . *FFF*

Les nuances n'ont pas seulement un degré d'intensité de son déterminé, mais encore un degré de puissance très variable pour chacune d'elles. Ces deux éléments constitutifs sont constamment en présence l'un de l'autre; il faut les accorder entre eux, pour obtenir dans toute condition l'expression de chaque nuance contenue sur l'échelle de progression.

Les signes modificatifs ont également la signification de la modification qu'ils expriment.

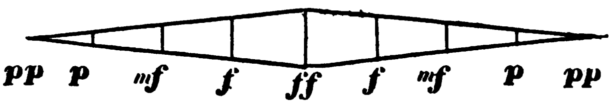
<	>
cresc.	*decresc. ou dimin.*

Seulement ce dernier >, étant employé aussi comme signe d'accent, a par conséquent une double signification. Ici il est considéré comme *decrescendo* ou *diminuendo.*

Les modificatifs se marquent soit par signes, soit par les termes auxquels ils correspondent, exprimés tout au long ou par abréviation; leur étendue plus ou moins grande détermine le choix dans l'emploi que l'on en fait. Ils parcourent, en augmentant ou en diminuant l'intervalle qui

sépare de l'un à l'autre, les degrés sur l'échelle de progression. L'important est d'observer : 1° la nuance qu'ils sont chargés de modifier; 2° la continuité de la progression croissante ou décroissante, 3° le point d'arrivée, c'est-à-dire la nuance à laquelle ils parviennent.

Le parcours de l'échelle d'un bout à l'autre peut se tracer de la manière suivante



On voit d'après ce dessin les différents points marqués par les différentes nuances; ils forment autant de points de départ, et d'arrivée, pris en sens inverse.

Pour exprimer chaque point de départ d'une façon distincte, il faudrait donner aux signes la forme de chacune des parties extraites de l'échelle séparément, ce qui donnerait :



Mais cette combinaison n'est pas praticable; il s'ensuit qu'une seule et même forme est affectée à toutes les parties de l'échelle. C'est ce qui fait que l'indication par termes ou par abréviation est préférable. Celle-ci a l'avantage de s'étendre à volonté : *cresc.........en..........do* — ou *decresc.......en.......do; dimi........nuen........do,* et plus encore en ajoutant : *a — poco — a — poco,* ou de restreindre en un petit espace : *cresc.*, *dimi.*, *decresc.*

Il est à remarquer qu'à l'exécution, le *crescendo* arrive

presque toujours trop promptement au degré de force qui en est la limite; quelquefois même il la dépasse. On ne saurait donc trop recommander le ménagement de la progression, surtout lorsque le *crescendo* a une certaine étendue.

Pour bien interpréter cette modification de nuance, il faudrait mesurer, d'un coup d'œil, son étendue, et proportionner l'accroissement du son suivant que le point d'arrivée est plus ou moins ouvert, c'est-à-dire plus ou moins intense. Il faudrait, dans la pensée, revêtir la progression de la forme du signe représentatif. Voir, en un mot, de cette manière : < ou < ou bien encore < etc. Ce qui ne peut s'écrire doit se deviner.

Les signes d'accentuation ont également une signification en rapport avec leur expression : forçant, forcé, renforçant : *sforzando, sforzato, rinforzando.*

sforzando *ou* sforzato, rinforzando, *etc.*
sf *rfz*
> <>

On peut reconnaître une différence dans leur application.

Le signe *sf* a un degré supérieur de force à celui du signe représentatif >. Le *sforzato* exprime généralement un accent instantané de force relative à la nuance marquée; le signe d'abréviation qui le représente, parfois, a plus fréquemment la signification d'un accent expressif.

Le *rinforzando* a généralement une durée plus longue que le *sforzato;* plus il s'étend, plus son acception rentre dans celle des modifications. Son effet procède, effectivement, par les deux modificatifs plus ou moins étendus

auxquels correspondent les signes abréviatifs de *crescendo* et de *decrescendo* < > < >, lesquels signes sont quelquefois employés seuls. Le *rinforzando* est abandonné aujourd'hui ; soit qu'il faille trop de temps pour l'écrire, même par abréviation, *rinfz* ou *rfz*, soit qu'il manque de précision dans son indication, toujours est-il qu'on ne le rencontre que dans les auteurs anciens. Il est remplacé par le *sforzato*, mais suivi essentiellement du *decrescendo*, *sf* >.

Il est des nuances et des accents qu'une légère modification rend plus saisissable et qui provoque un effet d'exécution plus certain, plus unanime sur l'auditoire.

Généralement, un *crescendo* bien ménagé, arrivant à un *forte* ou *fortissimo* est d'un effet immédiat.

Un *crescendo* suivi d'un *decrescendo* offre plus de peine pour arriver à l'effet voulu : l'approbation manifeste du public. Cela tient à ce qu'il faut un plus long temps au *decrescendo* pour parvenir au *piano*, c'est-à-dire diminuer *a poco a poco*, qu'au *crescendo* pour arriver soit au *forte*, soit au *fortissimo*. Aussi, dans certains cas, il convient, en vue de l'effet à produire — le *crescendo* étant arrivé à son apogée, — de prendre le *piano* presque subitement, sans pour cela abandonner le *decrescendo*, et rendre l'effet plus sensible, plus expressif. Ainsi, au début de la symphonie en *ré* de Beethoven, la modification suivante offre-t-elle plus de réussite que l'observation à la lettre du texte.



De même pour la gamme des violons, dans le trio du *menuetto scherzo* de la symphonie en *ut* majeur.



Ces sortes de modifications des nuances marquées, sans nuire aux intentions des compositeurs, sont de nature à mettre en relief certains effets bien certainement conçus par les auteurs, mais que l'exécution juge nécessaire de souligner particulièrement, afin de parvenir sûrement à toucher l'âme des auditeurs, en indiquant d'une manière plus sentie l'expression, le sentiment exprimés, et arriver au résultat voulu : l'effet.

Le chef d'orchestre est plus que tout autre à même de se rendre compte du degré d'intensité, relativement à la force et à l'expression, auquel l'exécution doit tendre pour pouvoir *porter*, c'est-à-dire produire tout l'effet possible sur le public.

C'est dans cette intention que bien des fois nous avons observé qu'une modification, aussi légère qu'elle puisse être, comme celles dont nous parlons en ce moment, devenait pour ainsi dire le complément de la réalisation de la pensée, de l'expression, du sentiment intime de l'auteur.

Nous citerons encore un exemple.

Dans la merveilleuse phrase en *ré* de l'*adagio* de la symphonie avec chœurs, il est un *diminuendo* sous une gamme descendante des violons dont l'effet n'est appréciable, et ne se manifeste sur le public, qu'en substituant un *piano* au

diminuendo, immédiatement après que le *crescendo* est arrivé à son degré d'intensité voulu.



Mais, nous dira-t-on, en apportant des modifications au texte des auteurs, vous changez de nature les nuances indiquées par eux !

A ceci nous répondrons que généralement pour faire mieux ressortir, à l'exécution, soit un *crescendo*, soit un *diminuendo* dont le caractère distinctif est l'expression, il est nécessaire parfois d'arriver jusqu'à la lisière, sinon de la dépasser, du degré voisin qui est la marque de séparation des nuances entre elles.

Dans l'exemple ci-dessus, exemple de grande expression, le *crescendo* exprimé par les violons et les altos réunis, tend naturellement à aller au delà du *forte;* pour rendre le *diminuendo* d'une manière très saisissable, il faut le commencer dès la note même sous laquelle il est placé, c'est-à-dire sous le deuxième *ré* de la mesure.

Tandis qu'on fausse l'interprétation en attribuant au signe de diminution > un renforcement de son au début du *decrescendo.*

Guidé par une intention semblable, Habeneck, après avoir adopté la marche régulière, par demi-tons, dans la progression précédant la rentrée de hautbois dans la seconde reprise du trio du *scherzo* de la symphonie avec chœurs, a conséquemment reculé d'une mesure le *piano* subit qui vient immédiatement après le *crescendo*.. Cela
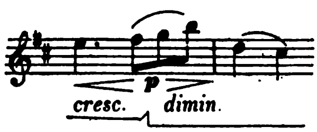
produisait, à cette époque, un effet qui était traduit par l'assentiment d'un public charmé.

Aujourd'hui, il n'en est plus de même, ni pour cette version ni pour celle du maître!

A quoi cela tient-il? La nuance est aussi bien rendue maintenant qu'autrefois. Mais il y avait alors une nouveauté, une surprise, dans le *si* bémol venant se grouper sur l'accord d'*ut*, immédiatement après le *si* naturel compris dans la progression chromatique du basson (version Habeneck).

Cette « bizarrerie », cette « étrangeté », comme on disait à cette époque, est tombée aujourd'hui dans l'ordinaire des choses, et n'est plus susceptible d'effet.

Maintenant, si l'on veut bien considérer comme impropre le terme de « modification » dont nous nous sommes servi, pour désigner le *piano* anticipé, la figuration ci-après, avec la ligne du son dans son renforcement ainsi que dans sa diminution, expliquera l'interprétation de la nuance telle que nous la concevons, relativement à la symphonie en *ré :*



Le son, après avoir monté, tombe d'un échelon pour redescendre.

L'exécution étant le résultat obtenu par un ou plusieurs, par un ensemble plus ou moins grand, prend naturelle-

ment des proportions en raison du nombre des exécutants.

L'orchestre comprend toutes les divisions progressives du nombre qui compose son ensemble.

De cette division, variée à l'infini, vient la nécessité de modifier les nuances, en les accusant plus ou moins, selon que le nombre est plus ou moins grand à les produire.

Il résulte de cette variété même, des effets qu'engendrent les diverses modifications, ou, pour mieux dire, les différentes manières d'accentuer les nuances.

Il en est des nuances comme des accents.

Les accents peuvent être, ainsi que les nuances, modifiés, dans la force et dans la durée.

Pour le *sforzato*, par exemple, l'accent aura bien plus d'expression d'autant qu'il sera quitté immédiatement, quelle qu'en soit l'intensité, et que le *piano* sera ensuite maintenu plus longtemps. Dans l'introduction de la symphonie en *ré*, à la mesure 14, les premiers violons ont un *sforzato* suivi d'un *piano* subit sur la tenue du 1er temps. Ici, la valeur de la tenue aidant, l'effet rendu est assez expressif, mais il l'est davantage dans les mesures 17 et suivantes; cela tient à l'allongement d'archet observé, bien que la durée de la tenue soit la même. Quant aux seconds violons, à la mesure 14, qui est la reproduction exacte des mesures 17 et suivantes, comme valeur de tenue, le *sforzato* n'étant point abandonné assez tôt pour permettre à la durée de s'exprimer dans le *piano*, l'effet est souvent compromis. Le passage passe alors inaperçu.

La fonction des notes d'accord est encore à considérer pour l'expression d'accents sous-entendus; elle n'est poin

étrangère non plus à la difficulté d'exécution de certaines notes sur les instruments de cuivre.

Les appels de trompette, dans l'introduction de l'ouverture d'*Oberon*, nous en donnent l'exemple.

Bien que l'auteur, guidé par le sentiment naturel, ait conçu un *piano* relatif, approchant du *mezzo-forte* (que contient par parenthèse certaine édition), cette nuance paraît toujours trop en dehors, à côté du *pianissimo con sordina* des instruments à cordes; aussi cherche-t-on à l'amoindrir.

Il ne faut pas cependant exagérer le *piano*, crainte d'accident, la modification du son n'étant pas possible : la nuance ne peut s'accuser que comme un *piano solo*, eu égard à la nature de l'instrument.

La note élevée, le *fa* dièse, exige, comme pose du son (accent sous-entendu), plus de précaution la première fois que la seconde. En effet, au premier appel, la note fait *tierce* avec l'accord de *ré;* tandis qu'au second, elle devient *note sensible.*

On sait que la tonique et la quinte d'un accord sont des fonctions qui naturellement s'accentuent plus que celle de la *tierce.* — La *sensible*, par sa résolution prévue, s'énonce au contraire avec moins de réserve.

Les diverses manières d'être des notes influent donc, sans qu'on se l'explique, sur la nuance exprimée.

VII

DE LA PONCTUATION

Les notes n'ont pas toujours l'expression de la durée intrinsèque de leur valeur respective. L'enchaînement des notes entre elles subit parfois un arrêt qui retranche pour un instant une partie de la durée de la note sur laquelle on s'arrête. Il en résulte, par conséquent, une interruption de la ligne continue du son. Cette interruption peut se définir aisément.

La succession des mesures déterminant le discours musical, celui-ci se compose de périodes, lesquelles se divisent et se subdivisent en phrases, en demi-phrases, en membres de phrase liés plus ou moins entre eux. Ces divisions ne sont appréciables qu'autant que leur démarcation est observée par un différent repos, et par un léger accent marquant la continuation de la phrase.

L'échelle décroissante des silences, correspondant à celle des valeurs, dont la durée est identique, forme le tableau des signes de division et de ponctuation du discours musical.

Mais, souvent, la ponctuation ne se trouve indiquée par aucun signe, soit que l'auteur ait apprécié la facilité de la reconnaître, de l'observer; soit que cela dérangeât la symétrie des valeurs employées; soit enfin par oubli. Dans ce cas, c'est à l'exécutant qu'incombe le soin de traduire fidèlement le sens voulu par le compositeur.

L'interprétation exacte consiste donc, en certains moments, non dans la durée absolue des notes, mais dans leur durée relative eu égard aux différents repos qui sont sous-entendus, ainsi qu'aux respirations auxquelles ils correspondent.
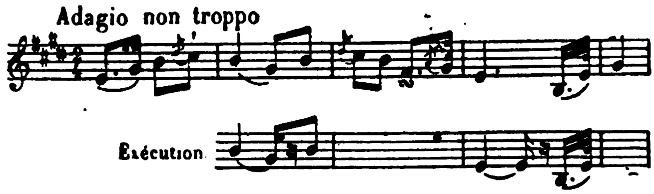
Il faut s'exercer, par la lecture des partitions ou des parties séparées, à distinguer la ponctuation du texte, les divers repos, les séparations de notes, toutes conditions entraînant une altération, aussi légère que possible, des valeurs exprimées : les formules consacrées s'éloignant de l'interprétation adoptée, le phrasé qui convient au sens de toute idée, enfin tout ce qui est susceptible de donner de la clarté à l'exécution.

Les exemples que nous allons citer sont empreints d'une notoriété qu'on ne saurait méconnaître : ils sont tirés de l'*Art du violon,* par P. Baillot.

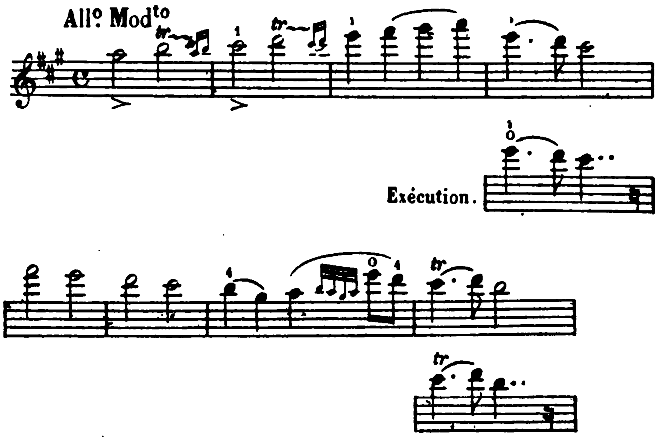
L'article de la « Ponctuation musicale » est ainsi conçu : « Les notes sont employées dans la musique comme les mots dans le discours; elles servent à construire une phrase, à former un sens; on doit par conséquent employer pour elles les points et les virgules ainsi qu'on le fait dans un discours écrit pour en distinguer les périodes et les membres, et le rendre plus aisé à comprendre[1].

1. « On conçoit que les silences exprimés dans la musique par les soupirs,

« Mais les légères séparations, les silences de très courte durée, ne sont pas toujours indiqués par le compositeur; il faut donc que l'exécutant les introduise lorsqu'il en voit la nécessité, en laissant mourir la note finale du membre de phrase ou de la période entière, et qu'il éteigne même cette note un peu avant la fin de sa valeur, dans certains cas. »



(27e *Concerto*, de VIOTTI.)



(*Concerto*, lettre C., de KREUTZER.)

Ce procédé doit être observé scrupuleusement lorsqu'il s'agit d'une accentuation rigoureuse dans un *fortis-*

demi-soupir ou quarts de soupir sont l'équivalent des points et des virgules employés dans le discours. »

simo, comme par exemple l'entrée de la statue du Commandeur, exprimée par trois notes de basse, trois blanches divisées par une syncope. Ce passage, nous l'avons entendu interprété dans son acception vraie depuis nos jeunes années jusqu'en 1863 environ. Ce n'est que depuis cette époque que date une ère nouvelle pour l'exécution d'ensemble.
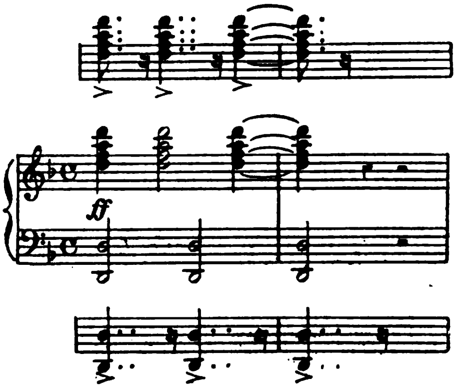
Une transformation se manifeste de tous côtés : — les mouvements subissent une altération qui les défigure par une lenteur désespérante; — un scrupule s'empare des esprits, à propos des valeurs dont on ne doit altérer la durée absolue sous aucun prétexte; — le début de l'ouverture de *Guillaume Tell* change de physionomie par l'apparition des contrebasses et avec le trille majeur et mineur alternativement, l'auteur se « jouant » du violoncelliste; — le double quatuor des buveurs, dans la *Juive*, devient un morceau d'ensemble; — on rogne à droite, à gauche : dans le finale du 3e acte de la *Juive*, dans *Guillaume Tell*, tout un acte; — on essaie de chanter : *Oui, tu l'as dit... oui, tu m'aimes*, en *sol naturel*, de transporter ainsi ce duo d'amour « aux carrières Montmartre »[1]... Enfin cela tient du délire!

Eh bien! avant que toutes ces choses fussent inventées, on se laissait guider par le « naturel », don précieux à l'aide duquel on se range non à la lettre mais à l'esprit.

On exécutait les trois « pas » du Commandeur, les trois blanches de basse, de la manière indiquée dans un des

1. Comme l'a si spirituellement défini un de nos illustres maîtres.

exemples de Baillot, c'est-à-dire en séparant chaque blanche de façon à donner à l'attaque de chacune d'elles toute la force possible.

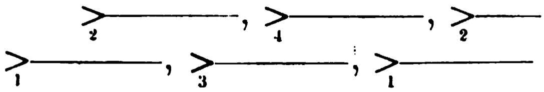


Mais des esprits positifs sont intervenus : ils ont protesté contre l'altération de la troisième blanche seulement, alléguant qu'aucune attaque ultérieure n'empêche celle-ci d'en conserver la durée absolue. Alors, voici ce qui arrive.

Les deux premières blanches étant séparées forcément par une reprise d'archet, la troisième, soutenue, fait tache. L'accent, plus il est vigoureux, moins il a de durée; il en résulte que le son meurt plus vite. Et si on le soutient quand même, on donne à la note expirante un sentiment d'existence contraire. Il est aisé de s'en convaincre par la figuration suivante : *f* >, *f* >, *f* > <, au lieu de : *f* >, *f* >, *f* >, simplement.
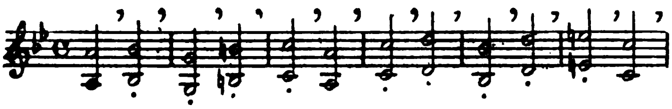
La contre-partie venant à se produire pour les valeurs syncopées, l'accent alterne du temps fort au temps faible,

comme la séparation du temps faible au temps fort, de la façon suivante :



Le naturel s'allie ainsi à l'esprit du texte.

Un exemple analogue, mais dans la nuance *piano* et dans un mouvement plus vif, sans que les notes séparées soient très accentuées, se trouve dans le premier morceau de la symphonie en *si* bémol, de Beethoven.



La ponctuation musicale est plus précise que la ponctuation littéraire. Ses divers repos sont déterminés par la mesure. Le compositeur les exprime par la durée des valeurs et celle des silences qu'il affecte aux différents repos qu'il règle dans son discours. L'interprète les exécute en observant la mesure; ce qui lui incombe particulièrement, à lui, traducteur fidèle, c'est de les sentir, de les prononcer en les accentuant de manière à rendre le sens que l'auteur a voulu dans toutes ses intentions. L'accent quelque faible qu'il soit, à tout point de départ (lequel se renouvelle après chaque repos), est ce qu'il importe d'accuser, en observant le silence indiqué ou sous-entendu. Nous serons mieux compris en complétant la figuration que donne Baillot. Mais c'est justement sa précision qui peut effaroucher certains esprits rigides, prêchant méticuleusement l'exactitude en toute chose.
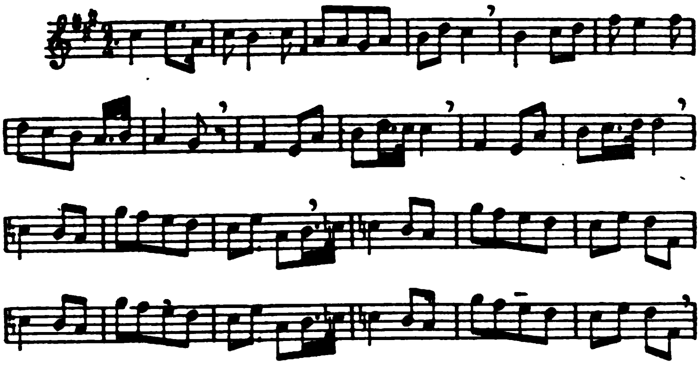
La ligne du son continu, interrompue en certains endroits, indique la solution de continuité du son, ainsi que la percussion sur le son suivant.



La ligne du son continu est, au contraire, non interrompue, à l'aide de l' « archet à la corde », cette qualité maîtresse de l'exécutant. Il dépend de son arbitre de rompre à volonté cette ligne, en arrêtant simplement l'archet, tout en le maintenant à la corde, afin que par ce temps d'arrêt, ou simple respiration, il y ait solution de continuité de son, ce qui permet d'opérer une percussion nouvelle sur un nouveau point de départ.

L'exemple de l'*adagio* de la 3[e] symphonie de Mendelssohn est exceptionnel en son genre : il renferme vingt-quatre mesures, avec un seul repos énoncé, c'est-à-dire un silence écrit. Ce n'est pas qu'il ne contienne la ponctuation propre au sens des phrases. Mais l'auteur n'a fait que les comprendre, sans toutefois les indiquer par le plus léger indice. Cependant il n'a pu concevoir une semblable période composée de phrases, de demi-phrases ou membres de phrase, sans division naturelle, sans ponctuation, sans arrêt aucun. Il est à supposer que si cette période eût été confiée à la clarinette, par exemple, l'auteur l'aurait accompagnée de silences, à chaque repos, pour indiquer les endroits favorables à la respiration. Mais avec les violons c'était chose inutile, et il a préféré conserver la ligne, la symétrie dans l'exposé des valeurs, en laissant aux exécu-

tants le soin de la ponctuation, ou d'une simple respiration.



D'ailleurs, les lois de l'ensemble, loin de commander, dans certains cas, l'exactitude d'écriture, accordent un avantage à l'exception dans l'intérêt de l'exécution.

L'auteur en a bénéficié. Voici comment. Nous avons di ae la ponctuation était mesurée par le compositeur lui-même; que le point important pour l'exécutant est de sentir et de marquer chaque note commençant une phrase ou un membre quelconque. Or, ici, la mélodie est tellement chantante, que l'expression parvient jusqu'aux notes finales de chaque phrase; il y avait donc intérêt à conserver la durée des valeurs exigées par la mesure.
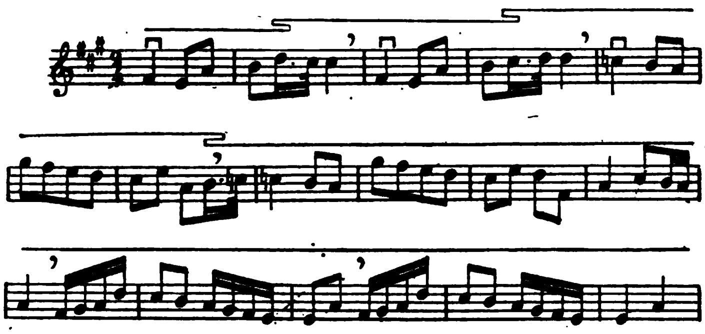
Au reste, l'exécution d'ensemble explique la nature de la notation.

Les valeurs, en général, confiées aux instruments du quatuor sont exprimées avec une exactitude exagérée quelquefois, du côté de l'exécution : ce sont les valeurs qui se trouvent suivies d'un silence. Parfois un changement d'accord ne permet pas une prolongation plus

longue que celle de la durée intrinsèque de la note finale. Témoin l'*adagio* du septuor de Beethoven, aux mesures : 31, 33.

C'est précisément l'exactitude d'exécution, poussée à l'extrême, qui maintient un sentiment de liaison là où il faut justement rompre l'enchaînement, afin de prononcer, en l'accentuant, la note commençant tout membre de phrase.

A l'orchestre, ce principe n'étant pas observé par tous les exécutants en même temps, il en résulte que ceux qui l'oublient, poursuivent la continuité du son, pendant que d'autres, l'observant, accentuent davantage le point de départ négligé par les premiers. L'effet d'ensemble qui ressort de ce double état de choses est une espèce de compromis des deux côtés du principe touchant la ponctuation.
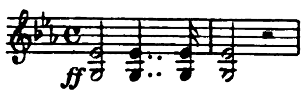


C'est là l'effet bien certainement voulu par l'auteur : les notes finales des phrases, soutenues jusqu'à l'extrémité ; les notes de départ de chaque membre de phrase, accentuées par une légère percussion venant renforcer la ligne du son continu.

La ligne du son continu, non interrompue, indique la continuité de son et un redoublement d'intensité pour chaque nouveau point de départ.

La notation n'a pas été toujours aussi exacte qu'elle l'est maintenant, et les auteurs anciens n'ont pas eu, dans leur écriture, la précision à laquelle on est parvenu aujourd'hui. Des négligences et, il faut bien le dire, des inexpériences se rencontrent dans leurs œuvres. Ces erreurs étaient, il faut croire, rectifiées par l'exécution, à laquelle on accordait une plus large part d'initiative, au point de vue de l'interprétation. Aussi l'exécution a-t-elle laissé de tout temps des traditions qui sont restées comme l'expression vraie des formules employées anciennement, et des points caractéristiques non précisés d'une manière absolue.

Nous entendons par « formules consacrées » certaines physionomies rythmiques que l'on rencontre dans toute musique, dans tout auteur. Elles sont nées avec la musique même. Une des plus usuelles est sans contredit la suivante, employée souvent au commencement et à la fin d'un morceau.



Cette formule est employée aussi bien dans un mouvement vif que dans un mouvement lent.

On la trouve des deux côtés exprimée par une même physionomie, c'est-à-dire avec les mêmes valeurs déterminant le rythme.

Ce rythme se simplifie par l'emploi des valeurs simples :
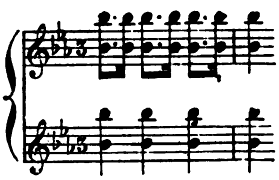


Ce qui l'accentue davantage, c'est la note brève à l'extrémité de la mesure. Que la mesure soit d'un mouvement *allegro* ou d'un mouvement *adagio,* pour conserver à cette formule son rythme déterminé, on lui a laissé la même physionomie, avec les mêmes valeurs exprimées.

Ainsi donc, quel qu'en soit le mouvement, les auteurs lui attribuaient le même sens rythmique, avec la même accentuation et la même brièveté à l'extrémité de la mesure, par la raison bien simple que la brièveté est considérée ici comme expression d'accentuation et non comme expression rythmique. Il en résulte que l'usage a consacré l'habitude, en conservant à la formule sa physionomie distincte. L'écriture moderne, étant arrivée à l'exactitude même, corrige ces défauts, par une habitude opposée à celle d'autrefois, c'est-à-dire par un rigorisme des plus absolus dans l'emploi de tout signe indicatif.

Cette formule a donné lieu à un diminutif d'un rythme égal, ayant toujours pour expression l'accentuation.

Ce diminutif se simplifie, à l'exemple de la formule précédente, par le retranchement de la note brève.



Les temps longs ou courts, selon le mouvement, n'en conservent pas moins un accent qui se trouve renforcé par la brièveté de la note qui les précède. Que les notes tombant sur chaque temps aient plus ou moins de durée, l'accent ne conservera son énergie qu'autant que la brièveté sera maintenue à l'extrémité de chaque temps.

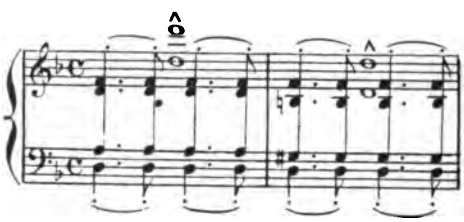
L'exécution rectifiait, il n'est pas douteux, cette formule dans l'introduction de la symphonie en *mi* bémol de Mozart.

Le naturel, l'emportant sur la froide rigidité, donnait force de loi à l'esprit! C'est ce naturel, cet esprit qui convient à toute chose, qui a fait comprendre la « Bénédiction des poignards » dans la même formule, lui attribuant une brièveté relative au mouvement « pesant » indiqué, ainsi que l'expression d'accentuation sur les notes longues.

Méconnaître ce naturel, cet esprit qui règne sur le sens intime du maître, c'est dénaturer son sentiment en lui donnant une fausse interprétation.

On ne s'aperçoit pas que, voulant donner à la note brève sa valeur intrinsèque, on l'accentue au détriment de la note suivante sur laquelle repose réellement l'accent, ce qui occasionne un sentiment de lenteur, un mouvement « traînant », uniforme, par suite du déplacement des accents.
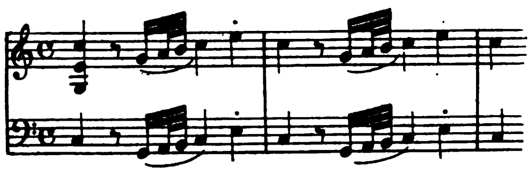
Ces défauts deviennent au contraire des qualités essentielles, dans cet exemple tiré de l'ouverture de *Don Giovanni :*



Ici, le dessin rythmique est composé d'une note longue et d'une note brève, marquées toutes deux par un accent égal. Chaque dessin se trouve par conséquent séparé par une accentuation renouvelée. La question de rythme l'emportant sur la question de la brièveté, il s'ensuit que l'obligation d'observer strictement les valeurs représentées, quel qu'en soit le mouvement, devient alors une condition des plus impérieuses.

Il nous reste à traiter de quelques points caractéristiques dont l'exécution diffère de la forme écrite, c'est encore l'accentuation et la brièveté qui en sont l'expression particulière. Le rythme n'y figure en rien.

La forme consacrée est celle d'un « trait » qui porte en soi l'expression d'un vigoureux accent. Il se trouve principalement au début et à la fin d'un morceau :



MOZART, *sonate* (1779).

Il est représenté par une valeur longue au commencement pour éviter probablement le quart de soupir nécessaire avec des valeurs égales, et parce qu'on lui attribuait une accentuation des plus marquées sur la note de départ. Mais la brièveté a toujours été l'effet produit par l'exécution.

On donne à ce trait des valeurs égales, lorsqu'on le détache; alors il perd son accent d'attaque, par l'effet du poussé de l'archet sur la note de départ, et devient une espèce d'anticipation à l'accent, lequel repose sur le temps fort.

L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, nous en donne un exemple remarquable.

La tradition nous l'a transmis avec ses altérations sans lesquelles ce passage serait complètement dénaturé en perdant son caractère propre. Et l'on remarquera que ces fluctuations de valeurs sont l'expression : 1° de l'anticipation d'accent (ou trait); 2° de l'accent (ou tenue), lequel accent est exprimé par une valeur libre, indépendante, dont le complément est la reprise de l'anticipation ou du nouveau trait d'attaque.

La tradition, comme on voit, s'accorde avec le sentiment qui a présidé à la conception!

VIII

DES PETITES NOTES

L'exécution des petites notes, dans les œuvres des maîtres anciens, présente une difficulté de lecture non seulement pour l'élève, mais encore pour l'artiste, pour le virtuose. L'exécution d'ensemble exigeant une seule et même interprétation de la part de chacun, on conçoit que les exécutants se trouvent souvent en présence de difficultés causées par le doute et l'embarras. L'incertitude qui se manifeste à ce sujet tient à deux causes : au mode d'interprétation qu'il s'agit de déterminer pour tous, par rapport à l'exécution d'ensemble; à l'indifférence que témoignent, la plupart du temps, les musiciens d'orchestre, en ce qui concerne certaines questions de détail, où il convient d'apporter une initiative entendue à l'exécution collective. Il faut donc que cette initiative soit basée sur des principes, des lois dont on ne puisse mettre en doute la justesse, la force et l'autorité. La situation du chef d'orchestre, vis-à-vis de son personnel, fait que les exécu-

tants se fient généralement à lui. Cela ne suffit pas, et, dans l'intérêt de l'exécution, il serait à souhaiter que les artistes donnassent un démenti à l'opinion accréditée depuis plus d'un siècle, et formulée en ces termes par J.-J. Rousseau : « Les musiciens lisent peu, et cependant je connais peu d'arts où la lecture et la réflexion soient plus nécessaires. »

Eh bien! le progrès qui s'est opéré dans l'art musical dû en partie aux écrits, aux ouvrages didactiques, aux méthodes, etc., qui se sont produits depuis cette époque, n'a pu combattre *cette indifférence pour la lecture* chez la jeune génération.

Nous soulignons ce point pour une raison personnelle. La voici :

Nous sommes auteur (nous l'avouons) d'un traité ayant pour titre : « La notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne, etc. » Nous avons exposé dans ce traité des principes vrais, établi des règles certaines, donné des raisons péremptoires, quant au mode d'interprétation devant être adopté pour « l'exécution des petites notes ».

A cet ouvrage se rapporte directement la question présente.

Nous allons donc nous servir de ce guide pour mettre en pratique l'application des principes sur la « notation »; cette leçon servira de complément à celle de l' « exécution d'ensemble ».

B. — Leçon sur l'exécution des petites notes.

L'œuvre sur laquelle nous baserons cette étude est le premier acte d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Il ne sera extrait de la partition[1] que la partie de premier violon, celle-ci contenant plus d'exemples à examiner, et marchant plus conjointement avec le chant que les autres instruments, dont l'interprétation est d'ailleurs la même. Nous ne signalerons qu'un ou plusieurs exemples des diverses acceptions auxquelles ils se rattachent, d'après les principes contenus dans notre traité.

Les petites notes ont deux manières d'être : elles sont longues ou brèves. Le point important pour l'exécution est dans le choix de l'interprétation à déterminer. Il faut donc distinguer, à première vue, l'acception à laquelle se rapporte la petite note à exécuter.

On doit ranger du côté de la petite note longue les acceptions suivantes : *Appogiature, retard, port de voix, anticipation, coulé lent;* du côté de la petite note brève : *Détaché, séparation, préparation, terminaison, coulé vif.*

La difficulté consiste dans l'interprétation des différents exemples, afin de leur appliquer l'acception à laquelle ils correspondent.

Il faut pour cela analyser les exemples notés, définir les acceptions auxquelles ils se rapportent, par rapport aux principes énoncés à la suite de chaque acception.

Ainsi l'exemple A répond à l'acception dite :

Appogiature (ou coulé lent, appui, soutien, guide, port

1. Partition d'orchestre gravée par le sieur Huguet à Paris (1774).
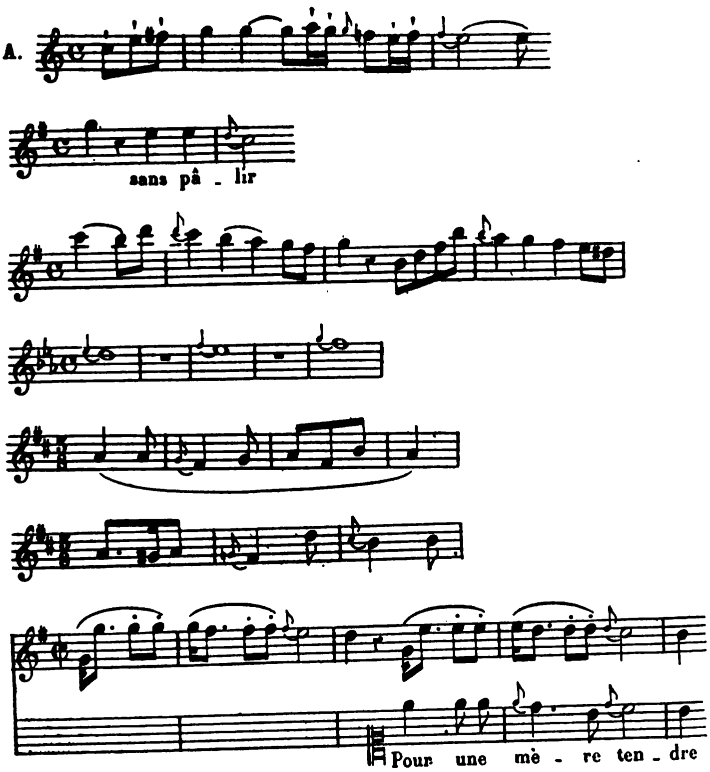
de voix, etc.), « quand la petite note est à un degré conjoint supérieur ou inférieur de la note réelle à laquelle elle appartient et qu'elle précède ».

« Lorsque la petite note est longue » (c'est-à-dire d'une valeur relative à la note qu'elle précède).

« Dans les acceptions de la petite note longue, la force du son tombe toujours sur la petite note. »

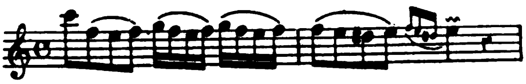
« La petite note emporte alors la moitié de la valeur de la note qui la suit. »

A.



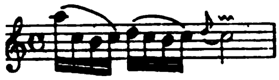
— L'exemple B répond au trille ou tremblé : « Tremble-

ment serré qu'on obtenait de la main gauche, à l'aide de la pression du doigt et d'un mouvement rapide du poignet. »

B. 

— L'exemple C répond à l'acception dite :

Préparation (ou point d'appui) quant à la petite note seulement; le tremblé correspond au trille, généralement employé aujourd'hui.
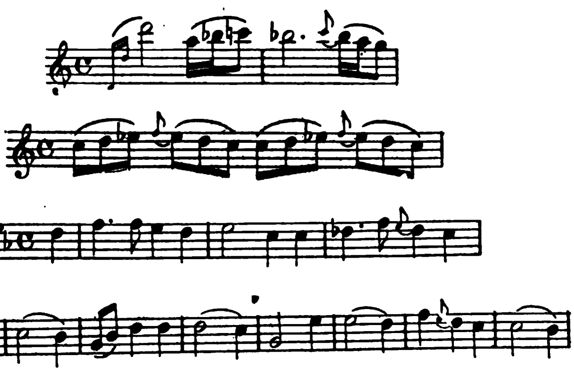
C. 

— L'exemple D répond à l'acception dite :

Séparation ou note de passage. « La séparation est destinée à donner de la variété à la mélodie, et prend place quand la note monte ou descend une seconde ou une tierce. »

« La petite note emprunte sa valeur à la note qui la précède, et se lie à la note qui la suit. »
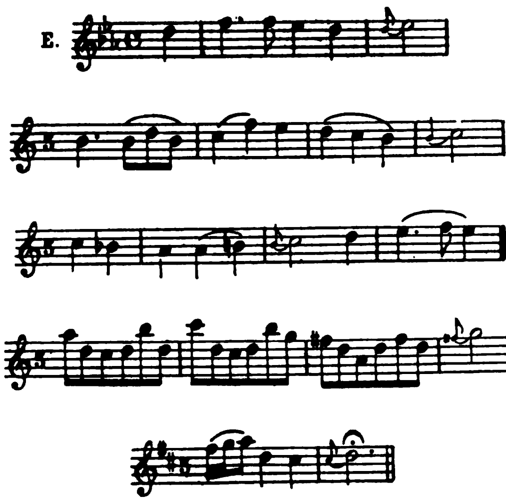
D. 



— L'exemple E répond à l'acception dite :

Retard, « quand la petite note est à un degré conjoint inférieur ou supérieur de la note ordinaire à laquelle elle appartient et qu'elle précède ».

E.



— L'exemple F répond à l'acception dite :

Coulé vif, opposé au détaché.

F.
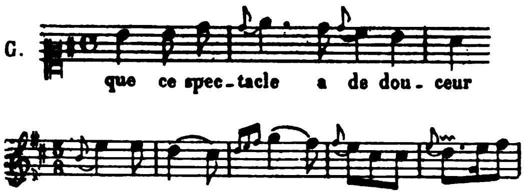


— L'exemple G répond à l'acception dite :

Port de voix (d'en haut ou d'en bas), « alors que la petite note est à un degré conjoint ou disjoint, soit au-dessus ou au-dessous de la note principale, soit qu'elle la précède ou la suive ».

« Le port de voix, dans le chant, est une liaison fort

légère entre les sons qui montent ou descendent par intervalle, et qui anticipe en quelque sorte la note à laquelle on veut arriver. »

G.
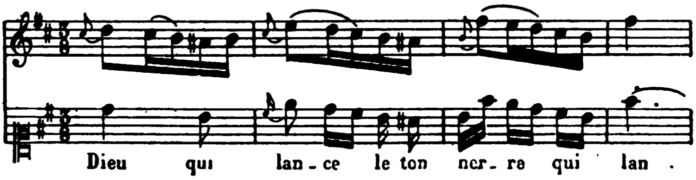


— L'exemple H répond au :

Coulé lent (ou port de voix).

— La valeur de la petite note est d'ailleurs déterminée par la réalisation qui en est faite dans la partie vocale.

H.
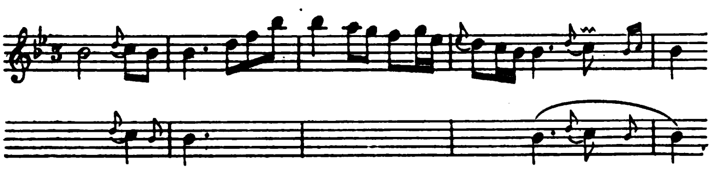


— L'exemple I répond à l'acception dite :

Terminaison (ou point d'appui).

« Pour achever une phrase. »
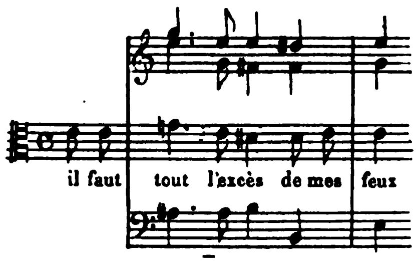
I.
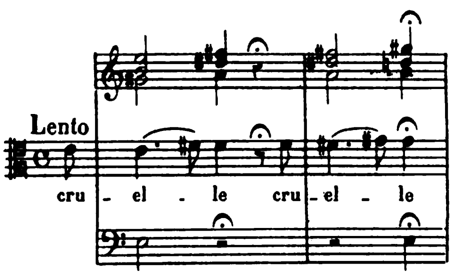


— L'exemple J répond à l'acception dite :

Anticipation, « lorsque la petite note est placée sur le

même degré que la note qui la suit et à laquelle elle appartient ».

J.


— L'exemple K répond au port de voix.

K.


Telles sont les principales attributions que les anciens donnaient aux petites notes.

L'interprétation exacte des différentes acceptions est par conséquent le point important de l'exécution; l'application du sens vrai de la pensée des auteurs au texte de leurs œuvres, voilà le but que doit se proposer tout exécutant.

C'est par un travail constant, une application soutenue, une aptitude à toutes notions d'art, que l'on y peut prétendre : c'est en analysant les textes que l'on exécute (ainsi que nous venons de le démontrer), en se familiarisant avec les divers aspects que présentent les petites notes,

en s'habituant à distinguer, à première vue, les différentes acceptions sous lesquelles il convient de les comprendre; enfin, en ayant toujours pour principe l'interprétation vraie des auteurs, c'est à l'aide de ces moyens que l'on parviendra, élève, exécutant, artiste, virtuose, à s'identifier avec les différents styles des maîtres des diverses écoles.

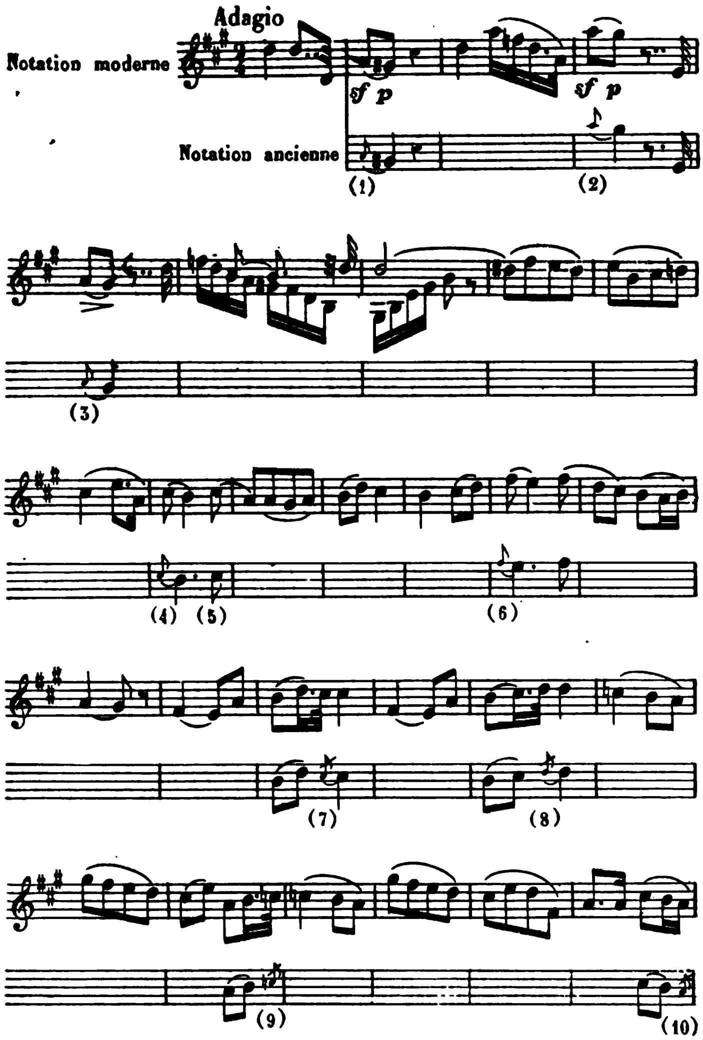
En résumé, les anciens affectaient aux petites notes différents caractères. Elles étaient pour eux un signe d'accentuation ayant plus ou moins de durée, en même temps qu'un emprunt aux valeurs réelles exprimées dans leur notation. On a même restitué, en certains endroits des textes, ces sortes d'emprunts déterminés, parfois, dans des éditions modernes, en donnant aux petites notes la valeur réelle appartenant à leur acception, mais en les dépouillant toutefois de leur signification.

La notation étant parvenue ensuite à une expression plus précise, les auteurs y ont ajouté nombre de signes correspondant aux différentes acceptions exprimées par les petites notes.

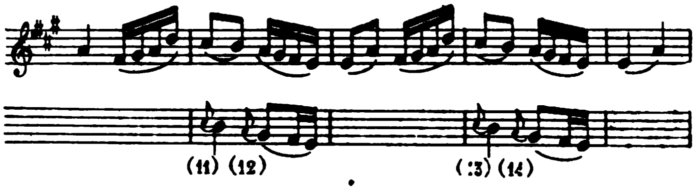
La signification des attributions affectées aux différentes valeurs de notation, d'un côté comme de l'autre, ancienne et moderne, est donc une chose essentielle, dans la lecture, que peut éclaircir la comparaison des deux systèmes.

En effet, on retrouve dans la notation moderne, sous la forme de valeurs réelles, les mêmes acceptions attribuées aux petites notes.

On peut s'en convaincre par l'exemple suivant, présenté sous les deux aspects: l'écriture ancienne, l'écriture moderne. — *Adagio* de la 3[e] symphonie de Mendelssohn, déjà cité.



1. Appogiature A.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Anticipation J.
6. Appogiature A.
7. Anticipation J.
8. Anticipation J.
9. Ibid.
10. Ibid.



Un exemple plus rare, et opposé au précédent, est celui de l'appogiature inférieure. On le rencontre dans l'*adagio* de la symphonie en *ut* majeur, de Schumann. C'est même le principal accent employé dans ce morceau, où l'expression est portée à un si haut degré, par la fréquence de l'accentuation qui se trouve enchevêtrée par le dialogue des instruments.

Cette sorte de superposition d'accent offre un intérêt piquant, rehaussé par une harmonie des plus expressives.

La notation moderne confondant les acceptions par la valeur réelle donnée à toutes les notes, est peut-être la cause de l'uniformité de l'exécution dont il faut se méfier.

En général, pour que l'appogiature soit sentie, il faut l'exprimer avec plus de force que la note ordinaire qu'elle précède, et cela quel que soit le degré de la nuance dans laquelle elle est employée.

Cette convention n'est pas toujours observée, surtout quand nul signe d'accentuation n'accompagne la note remplissant les fonctions d'appogiature; alors celle-ci se trouve, comme intensité de son, sur la même ligne que la note ordinaire.

11. Appogiature A.
12. Séparation D.
13. Appogiature A.
14. Séparation D.
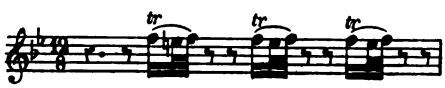
D'un autre côté, on doit remarquer que cette espèce d'accent, dit appogiature, est plus accentuée par le « quatuor » que par l' « harmonie ».

La nature de l'émission du son sur les instruments à vent, c'est-à-dire l'insufflation, est un obstacle naturel à toute prise de son accentué, puis affaibli aussitôt ; le contraire est l'effet obtenu le plus généralement. Il en résulte que le son accentué reste le plus souvent dans son intensité première, que les répétitions multipliées des accents augmentent progressivement l'intensité du son, ce qui amène forcément une uniformité de nuance, une lourdeur de mouvement, qui altèrent le caractère du morceau et en compromettent l'effet.
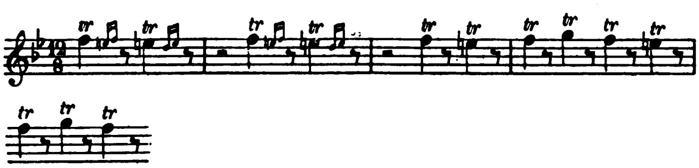
Nous compléterons la nomenclature des acceptions renfermées dans la notation ci-dessus, en puisant dans des œuvres diverses.

Ainsi dans l'*andante* de la *Symphonie pastorale*, on rencontre, mesure 12 :

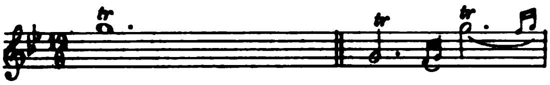
L'exemple B. Trille ou tremblé : tremblement serré, etc.

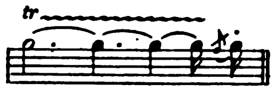
B. 

— Mesures 33 et suivantes :
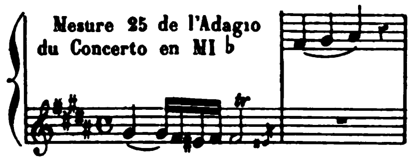


— Mesures 40-47 : trille fermé;

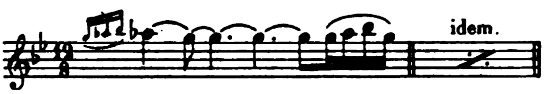


Effet. 

— Trille ouvert, c'est-à-dire sans résolution, sans enchaînement direct.
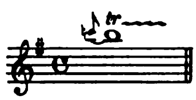


— Mesures 126-128 (*symphonie pastorale*) : appogiature double, inférieure et supérieure.
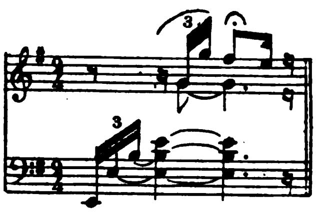


L'exemple C, préparation, se trouve dans le premier morceau du concerto en *sol* pour piano, de Beethoven;

— Mesure 34 du premier solo, « préparation au trille;

C. 

L'exemple E, retard, dans la dernière mesure de l'*andante*.

E. 

L'exemple G, port de voix, se rencontre à la huitième mesure du majeur de l'*allegretto* de la symphonie en *la* de Beethoven.

G. 

La « croix » anciennement employée pour indiquer le trille ou tremblé, selon qu'elle était traversée d'une barre, par en haut ou par en bas, accompagnée d'un crochet, avec ou sans bécarre, bémol ou dièse, au-dessus ou au-dessous, ces diverses figures déterminaient la nature du trille : simple ou composé, majeur ou mineur, sa durée, son développement, etc.

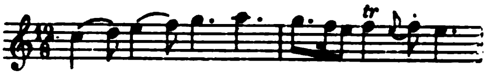
Ce signe a été remplacé depuis longtemps par l'abréviation *tr.*, mais sans aucune marque de modification. De sorte que sa durée, son développement, sa préparation, sa terminaison, ces diverses manières d'être ne sont plus distinctes; il faut cependant les concevoir et les exprimer.

De son côté, le signe moderne *tr.* ne comprenant qu'une seule et même signification, il en résulte qu'approprié à la notation des anciens, il range sous son unique forme les différents aspects auxquels il peut prétendre.

De cette uniformité vient l'incertitude d'exécution et l'obligation de déterminer le mode d'interprétation ; il faut distinguer si le trille est ouvert ou fermé, s'il doit être préparé et terminé, s'il est de durée absolue ou relative, majeur ou mineur, etc.

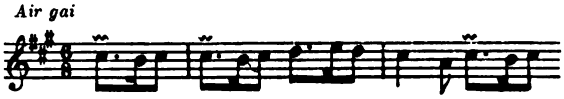
Chez les auteurs anciens, la + ou le *tr.*, est généralement d'une durée relative, c'est-à-dire s'arrêtant sur la note même sur laquelle le signe est placé.

Ainsi dans la Pastorale du *Messie* de Haendel, il convient d'arrêter le *tr.* sur la dernière partie de la division de la vale ur de la note.

J 

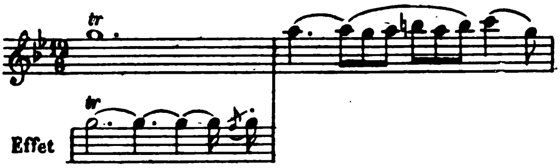
Ce procédé a introduit, par la suite, la formule suivante comme l'équivalent :

Air gai

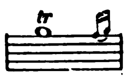
K 

GLUCK. *Iphigénie en Aulide.*

On doit remarquer que cet arrêt du trille est en effet sous-entendu, même lorsque celui-ci est placé sur une valeur beaucoup plus longue et lorsque le *tr.* n'a pas d'enchaînement direct, comme dans la mesure 40 de l'*andante* de la *Symphonie pastorale* de Beethoven.

L. 

Interprété autrement, le trille change d'acception et devient enchaînement.

M 

IX

DES MOUVEMENTS

Mouvement : degré de vitesse ou de lenteur que donne à la mesure le caractère de la pièce qu'on exécute. Chaque espèce de mesure a un mouvement qui lui est propre, et qu'on désigne en italien par : *Tempo giusto*. En outre, il y a cinq principales modifications de mouvement qui, dans l'ordre du lent au vite, s'expriment par les mots : *largo, adagio, andante, allegro, presto*.

Chacun de ces degrés se subdivise et se modifie encore en d'autres termes, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le degré de vitesse ou de lenteur, comme *larghetto, andantino, moderato, allegretto, prestissimo;* et ceux qui marquent de plus le caractère et l'expression de l'air, comme *agitato, vivace, giusto, con brio,* etc.

Les premiers peuvent être sentis et rendus par tous les musiciens, mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment et du goût qui sentent et rendent les autres.

Dans notre ouvrage intitulé *Curiosités musicales,* nous

avons traité une première fois du Mouvement; puis encore, dans l'*Art du chef d'orchestre*. Si nous revenons, aujourd'hui, sur le même sujet, c'est pour envisager le « mouvement » sous le rapport de l'exécution d'ensemble, et lui donner un complément indispensable. Dans ce but, nous développerons ici certaines propositions que nous n'avons fait qu'effleurer antérieurement.

Les circonstances à considérer dans un corps en mouvement, dans un ensemble quelconque, sont la masse, l'espace parcouru, la force qui produit le mouvement, etc. Ainsi donc, tout mouvement est soumis au nombre des exécutants, à la place qu'ils occupent, à la puissance des moyens d'exécution employés.

Le mouvement indiqué en tête de chaque morceau subit, nécessairement, dans le courant des fluctuations résultant des circonstances dans lesquelles le mouvement se produit, c'est-à-dire selon le nombre des exécutants, des parties réalisées, selon le poids de l'ensemble, l'éloignement ou le rapprochement des exécutants, selon que le rythme est uniforme ou varié, accéléré ou retardé.

Ces considérations et d'autres encore créent une foule de raisons qui motivent les fluctuations constantes de tout mouvement; celles-ci forment une sorte de tempérament ou concession faite au mouvement réel, au *tempo giusto*, lequel peut, tour à tour, aller sans vigueur (*andare*) ou, au contraire, être soutenu (*sostenuto*). Cette opération est le résultat du sentiment vrai reposant essentiellement dans la nature de l'artiste, dans son aptitude à ce qui concerne l'exécution d'ensemble.

Les altérations du mouvement indiquées par les mots : *ritenuto, ritardando, allargando, accelerando,* etc., ont ordinairement peu de durée comme temps; elles s'appliquent en général à une mesure, ou à une partie d'une mesure; leur appréciation est soumise au sentiment qui en détermine la durée. Le mouvement, en ce cas, n'est altéré que momentanément.

D'autres altérations, mais alors défectueuses, frappent encore le mouvement, c'est lorsque l'exécution, soit par la difficulté, soit par toute autre cause, se trouve accélérée ou retardée outre mesure; ces taches ne devant pas exister, ou tout au moins disparaître aussitôt, il est bien entendu que cette atteinte portée au mouvement n'entre aucunement en ligne de compte avec les considérations énoncées plus haut, et qui produisent les fluctuations naturellement admises. Ces alternatives de mouvement, soit au delà, soit en deçà, sont d'ailleurs déterminées par le caractère et l'expression conçus par l'auteur, l'exécutant les exprime par une interprétation qu'il doit s'efforcer à rendre le plus exactement possible [1].

Lorsque le soliste, pour vérifier s'il tient la mesure, s'il ne s'en écarte point, consulte le métronome, et joue sous sa direction, c'est alors qu'il constate ces fluctuations de mouvement auxquelles est soumise toute exécution bien sentie et bien rendue. Soit le caractère, soit l'expression, soit la mesure, soit le rythme, soit toute autre cause, il est un fait certain, c'est que par rapport aux considérations avec lesquelles il faut compter, le mouvement ne peut conserver, tout le temps, la régularité mécanique du

1. Voir à l'appui de ces sortes de fluctuations de mouvement : *l'Art du chef d'orchestre*, chapitre V : Du tempérament appliqué au mouvement.

métronome, et que les fluctuations de mouvement résultent de la nature même du sentiment qui les fait naître, et qui est, en un mot, la vie de toute exécution. Le sentiment est alors l'ennemi de la régularité absolue.

L'exécutant, à l'orchestre, est en face des mêmes épreuves que le virtuose vis-à-vis du métronome; il est soumis à l'archet du chef d'orchestre. La différence consiste dans l'application; l'une a la rigidité de la mécanique, l'autre a pour moteur, pour guide, le sentiment et le goût. Le chef d'orchestre ressent donc les mêmes impressions que les exécutants: le premier, par la lecture de la partition, qui lui donne en plus l'expression de l'ensemble; les derniers, par l'exécution de leur partie respective. Ce qui revient à peu près au même de chaque côté : c'est-à-dire qu'il existe de part et d'autre une sorte de tiraillement, plus ou moins prononcé, lorsque le sentiment n'est pas identique des deux côtés. En effet, cet état de choses est celui des répétitions d'études, là où il se produit l'incertitude, la cacophonie, les luttes continuelles, un vrai champ de bataille! Puis, peu à peu le désordre disparaît, les oppositions se calment, l'accord se rétablit dans l'ensemble, pour faire place à l'exécution perfectionnée...

Aussi n'est-ce qu'à l'aide de concessions mutuelles, et guidé par un même sentiment que l'on obtient, dans l'ensemble, le mouvement propre à toute espèce de mesure, et eu égard aux considérations de pesanteur et de rythme, que nous avons énoncées précédemment.

Pour les exemples suivants nous renverrons de nouveau le lecteur à l'*Art du chef d'orchestre,* chapitre V, dans lequel il est traité du même sujet.

1° A la mesure 83 de l'*allegro vivace* du premier morceau de la symphonie en *si* bémol de Beethoven, exemple d'un rythme uniforme, dont le mouvement semble demander à aller (*andare*) et dont le *crescendo* de la progression ascendante augmentant le poids du son, arrive, si l'on n'y prend garde, à une ampleur qui dépasse, même de beaucoup, le degré de *sostenuto* applicable au mouvement.

2° A la 282e mesure du finale de la symphonie en *fa,* de Beethoven, autre exemple d'un rythme uniforme entremêlé du dessin, à notes répétées, dont le mouvement ne s'accentue que trop facilement, et qui finirait par aller en avant, si on ne lui imposait un *sostenuto* métronomique.

3° Aux mesures 29, 30, 31, 32 de l'introduction de la symphonie en *ré* majeur de Beethoven, exemple dans lequel les accords *forte* du quatuor, au premier temps de chaque mesure, demandent à être indiqués par anticipation de la part du chef d'orchestre pour les faire arriver sans retard; du côté des instruments à vent, il convient de donner une valeur plus longue à chacun des quarts de soupir afin de laisser l'accord se poser d'aplomb, et de soutenir le mouvement du sextelet du 3e temps de chaque mesure : cela permet à l'indication anticipée de l'accord *forte* de s'exécuter de manière à assurer l'ensemble de l'attaque.

Telles sont, en général, les obligations auxquelles tout exécutant doit obéir forcément. Heureux celui qui s'y soumet sans contrainte!

X

DE LA MESURE

La mesure, cette « division de la durée ou du temps en plusieurs parties égales », n'a de valeur déterminée, dans son ensemble, et sous le rapport de la période ou de la phrase qu'elle constitue, ainsi que du rythme auquel elle sert de modèle, que par le mouvement, ce « degré de vitesse ou de lenteur que donne à la mesure le caractère de la pièce qu'on exécute » et qui s'exprime par les mots en usage : *largo, adagio, andante, allegro, presto*, etc.

La mesure prend donc la physionomie caractéristique du mouvement qu'on lui imprime. La mesure ne vit que par le mouvement.

Dans l' « ensemble » le mouvement de la mesure, transmis d'une façon identique par la division du temps qu'exécute le batteur de mesure, pour chacun des exécutants, doit être compris, rendu, par tous, avec une même exactitude.

Mais, comme on sait, le mouvement doit compter avec les diverses pesanteurs auxquelles il s'adresse. De là pro-

viennent les différentes fluctuations de mouvement et de mesure que nous avons signalées déjà.

Et, en effet, la différence est grande, lorsque la même indication de mouvement est faite à l'orchestre, soit pour les parties de l'« harmonie », non doublées, soit pour celles du « quatuor ».

Mais, où naît la difficulté réelle de l'ensemble, c'est quand cette même indication de la mesure s'adresse en même temps aux parties de l'harmonie, non doublées, ainsi qu'aux parties du quatuor formant chacune un corps distinct.

En outre, une autre cause vient encore se joindre à celle de la pesanteur du son.

On a remarqué, sans doute, que les nuances *forte* et *piano* contribuent sensiblement en plus ou en moins à la pesanteur du son. La nuance *forte,* surtout, influe considérablement sur la pesanteur qu'a déjà la masse des archets.

Eh bien! cette cause étrangère aux lois de la pesanteur du son, mais qui ne trouble pas moins l'ensemble, et que nous considérons comme une défectuosité d'exécution, se produit généralement à toute attaque *forte* du quatuor ou d'une ou de plusieurs parties du susdit quatuor.

L'effet qui résulte de toute attaque *forte,* en général, est une émission plus ou moins tardive du son.

Si l'attaque a lieu sur le temps fort d'une mesure, entre cette dernière et celle qui la précède, il se produit comme une espèce d'arrêt, un semblant de silence causé par la préparation inconsciente, ou plutôt, disons-le franchement, par une certaine crainte de la part de chaque exécutant

dont la préoccupation est de ne pas devancer son voisin : ils s'attendent pour être certains d'attaquer ensemble.

Un exemple des plus frappants, et déjà cité précédemment, est le passage des mesures 29, 30, 31, 32 de l'introduction de la symphonie en *ré* de Beethoven.

Il en résulte, comme nous l'avons dit, un léger retard d'émission, dans la partie ou les parties qui opèrent l'attaque, lequel retard nécessite aux autres parties une ampleur de mesure ou de son de valeur excédante, et cela pour arriver ensemble.

Ces attentes, d'un côté, de l'autre ces émissions tardives donnent à l'orchestre un manque d'équilibre, d'ensemble, un tiraillement continuel de part et d'autre, qui selon nous est une défectuosité d'exécution, sur laquelle Meyerbeer ayant un jour à se prononcer, disait : « Oui ! cela ballotte. »

C'est à la direction, dans ce cas, à éviter le « ballottement ». Elle doit se prémunir contre les tendances si fréquentes aux émissions tardives. Il faut pour cela accentuer énergiquement le signe indicateur, et, avec un sentiment à l'opposé, anticiper, en quelque sorte, les attaques et prévenir leur retour, en les devançant toujours par une nouvelle accentuation, c'est-à-dire par un signes des plus marqués.

Il n'est pas inutile d'indiquer ici le passage pour lequel ces lignes sont écrites : c'est en vue de la progression contenue dans l'*allegro* de la symphonie en *ré* (aux mesures 55 et suivantes) dont le souvenir vient au bout de notre plume.

Ce n'est pas, nous nous le rappelons encore, seulement dans la nuance *forte* que ces émissions tardives sont à redouter, mais aussi dans la nuance *pianissimo* où la même

préoccupation des exécutants se manifeste. La peur de ne point rendre aussi *piano* que possible la pose des notes d'un côté ; de l'autre, le soin extrême apporté par les instruments à vent pour l'émission du son, toutes ces causes amènent conséquemment un léger retard, c'est-à-dire que les notes arrivent un peu après le temps. Et s'il survient subitement un *forte* marquant les temps de la mesure, ceux-ci se trouvent subir une pesanteur telle, que les accords élargissent forcément la mesure d'une manière excessive, si la direction, à l'œil vigilant, ne presse de son côté en proportion du retard pressenti. Ceci est à l'adresse des deux mesures 45 et 46 du *larghetto*.

En général, la pesanteur doit être « éperonnée », certaines attaques demandent à être « talonnées » ; nous ne voyons aucun cas où la « bride » puisse être abandonnée.

Ne quittons pas cette symphonie sans mentionner une autre progression qui se trouve dans le *larghetto* (aux mesures 55 et suivantes).

Beethoven, dit-on[1], l'exécutant au piano, accélérait *a poco a poco* le mouvement jusqu'au piano de la mesure 59, sur lequel il opérait un *poco lento* pour reprendre à *tempo primo* sur le *forte* de la mesure suivante (60e). On peut s'armer de cette intention de l'auteur pour aller de l'avant, sans pour cela altérer le mouvement d'une manière exagérée.

1. ANT. SCHINDLER.

XI

RÉSUMÉ

On a pu apprécier, dans le chapitre des « solos d'instruments à cordes, à l'orchestre », la différence de sonorité que nous avons cherché à définir, tant d'un côté que de l'autre, soit que l'exécution ait lieu par un seul, soit qu'elle résulte de plusieurs.

On a remarqué également qu'au point de vue des nuances, il convient de déterminer le degré d'intensité auquel le son doit atteindre; que sous le rapport du son émis, par exemple, par un violon seul, ou par l'ensemble des violons, la différence est tellement sensible qu'elle est parfois désavantageuse pour le « solo » à l'orchestre, etc., etc.

Nous ne saurions mieux résumer les considérants qui se rattachent à cette opinion ainsi qu'aux questions qui sont l'objet de notre livre, qu'en mettant sous les yeux du lecteur quelques notes d'auteurs dont l'autorité est pour nous d'un puissant appui.

Appréciation du « violon à l'orchestre :

Les « instruments à archet », dont la réunion forme ce qu'on appelle assez improprement le « quatuor », sont la base, l'élément constitutif de tout orchestre. A eux se trouve dévolue la plus grande puissance expressive, et une incontestable variété de timbres. Les violons surtout peuvent se prêter à une foule de nuances en apparence inconciliables. Ils ont (en masse) la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion. Il ne s'agit que de savoir les faire parler. On n'est pas obligé d'ailleurs de calculer pour eux, comme pour les instruments à vent, la durée d'une tenue, de leur ménager de temps en temps des silences; on est bien sûr que la respiration ne leur manquera pas. Les violons sont des serviteurs fidèles, intelligents, actifs et infatigables.

Les mélodies tendres et lentes, confiées trop souvent aujourd'hui à des instruments à vent, ne sont pourtant jamais mieux rendues que par une masse de violons. Rien n'égale la douceur pénétrante d'une vingtaine de chanterelles mises en vibration par vingt archets bien exercés. C'est là la vraie voix féminine de l'orchestre, voix passionnée et chaste en même temps, déchirante et douce, qui pleure et crie et se lamente, ou chante et prie et rêve, ou éclate en accents joyeux comme nulle autre ne pourrait le faire. Un imperceptible mouvement du bras, un sentiment inaperçu de celui qui l'éprouve, qui ne produirait rien d'apparent dans l'exécution d'un seul violon, multiplié par le nombre des unissons, donne des nuances magnifiques, d'irrésistibles élans, des accords qui pénètrent jusqu'au fond du cœur.

Les compositeurs seraient par trop minutieux, je crois, d'indiquer les mouvements de l'archet dans leurs partitions, en mettant des signes pour *tirer* et *pousser* ainsi que cela se pratique dans les études et concertos de violon[1]; mais il est bon, quand un passage exige impérieusement la légèreté, l'extrême énergie ou l'ampleur du son, de désigner le mode d'exécution par ces mots : « à la pointe de l'archet », ou « avec le talon de l'archet », ou encore « toute la longueur de l'archet sur chaque note ». — Les mots « sur le chevalet » et « sur la touche » indiquant la place plus ou moins rapprochée du chevalet sur laquelle l'archet doit attaquer les cordes, sont dans le même cas.

(H. Berlioz.)

« Sur le chevalet » ou « près du chevalet », ce mode d'exécution nous rappelle l'historique du fameux trémolo dans la scène de l'oracle, au premier acte de l'*Alceste* de Gluck. Habeneck, à l'une des répétitions de cette magnifique scène, au Conservatoire, désespéré de la mollesse du trémolo des seconds violons, s'emportant, leur cria, furieux : « Plus fort... encore plus fort... toujours plus fort... » Alors les violons, se sentant ainsi éperonnés par le chef, exagérèrent et la force et la rapidité des notes, en écrasant le son dans un tremblement furibond, « près du chevalet » ; ce qui fit dire à Habeneck : « Bravo ! c'est cela ; très bien ! Dès lors, l'effet du *trémolo près du chevalet* était trouvé. Ce mode énergique d'exécution devint, à dater de ce jour, une admirable tradition, dont l'effet puissant se

1. Signe indiquant le tiré de l'archet : ⊓.
Signe indiquant le poussé de l'archet : ∧.

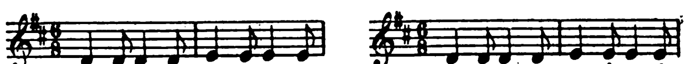
trouve signalé dans le traité d'orchestration et d'instrumentation d'Hector Berlioz.

Sur la touche est le mode opposé au précédent.

Habeneck faisant répéter la Symphonie avec chœurs ne manquait jamais, à l'approche du trémolo *pianissimo* de la péroraison du premier morceau, de renouveler cette recommandation : « Sur la touche ! »
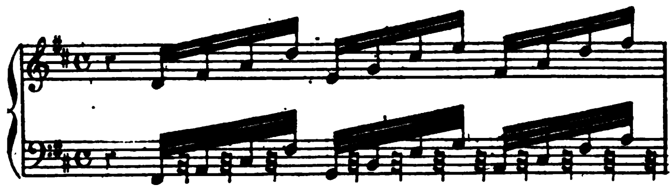
— Coups d'archet sur des notes alternativement longues et brèves.

On rencontre souvent des passages composés de notes longues et brèves, sur lesquels il est important de fixer son attention, attendu que le coup d'archet qu'ils demandent n'est presque jamais indiqué, et que, si on les exécute tels qu'ils sont notés, l'une longue, l'autre brève (ce qui convient cependant dans certains cas), cette inégalité rend le passage gauche et embarrassé. En effet, la note longue obligeant, en général, d'allonger l'archet, et la brève exigeant le contraire, il en résulte qu'à la troisième note et aux suivantes, l'archet dérive vers la pointe et finit par manquer : que si, pour éviter cet inconvénient, on allonge la note brève à l'effet de remonter un peu l'archet et de lui faire prendre du champ, on agit contre la nature du passage, car une brève doit être faite non seulement en un plus court espace de temps, mais avec moins d'étendue d'archet, afin qu'elle soit vive et légère et qu'elle ait le caractère de sa durée.



(P. Baillot, *L'Art du violon.*)

— Dans l'*allegro maestoso* ou *moderato assai*, où le coup d'archet doit être plus fréquent et plus décidé, il faut donner au détaché le plus d'étendue possible, depuis environ la moitié de la baguette, pour que les sons soient ronds et que la corde soit mise en pleine vibration. On doit aussi tirer et pousser l'archet vivement et mettre entre chaque note une espèce de petit repos.



— Dans l'*allegro*, l'archet aura moins d'étendue; on commencera la note à peu près vers les trois quarts de la baguette, et l'on fera les notes sans les séparer par des repos.

— Dans le *presto*, le coup d'archet devant être encore plus fréquent et plus vif, on donnera moins d'étendue au détaché que l'on fera de même des trois quarts de l'archet.

(P. BAILLOT, 1re *Méthode*.)

— Règle générale pour tirer ou pousser l'archet, il faut, en général, *tirer* l'archet quand la phrase commence en frappant.

Pousser l'archet quand la phrase commence en levant.

(P. BAILLOT, *L'Art du violon*.)

Il ne faut pas s'attacher à tirer ou à pousser l'archet à telle ou telle note, ce qui ne ferait que gêner tous les mou-

[illegible] monotone. Il suffit
[illegible] chant la phrase commence
[illegible] du chant, et, en
[illegible] pousser quand la phrase
[illegible] qui terminent
[illegible]

[illegible] la rondeur du
[illegible] aux traits, prin-
[illegible] à la manière dont
[illegible] on le pose, et
[illegible] donne. Il
[illegible] lorsqu'on veut
[illegible] dans un trait,
[illegible] mouvement et le carac-
[illegible] plus court et
[illegible] de l'expression
[illegible]

[illegible] la *qualité*
[illegible]

[illegible] demi-repos, et
[illegible] phraser.
[illegible] chanter. »

[illegible] le son qui
[illegible] mesure ; elles sont
[illegible] et le
[illegible]

[illegible] Méthode

Génie d'exécution. — C'est lui qui saisit d'un coup d'œil les différents caractères de la musique, qui, par une inspiration soudaine, s'identifie avec le génie du compositeur, le suit dans toutes ses intentions et les fait connaître avec autant de facilité que de précision, qui va jusqu'à pressentir les effets pour les faire briller avec plus d'éclat, qui donne au jeu d'un instrument cette couleur qui convient au genre d'un auteur; qui sait joindre la grâce au sentiment, la naïveté à la grâce, la force à la douceur, et marquer toutes les nuances qui déterminent les oppositions : passer tout à coup à une expression différente, se plier à tous les styles, à tous les accents; faire sentir sans affectation les passages les plus saillants, et jeter un voile adroit sur les plus vulgaires; se pénétrer du génie d'un morceau jusqu'à lui prêter des charmes que rien n'indique, aller même jusqu'à créer des effets que l'auteur abandonne souvent à l'instinct; tout traduire, tout animer, faire passer dans l'âme de l'auditeur le sentiment que le compositeur avait dans la sienne; faire revivre les grands génies des siècles passés, et rendre enfin leurs sublimes accents avec l'enthousiasme qui convient à ce langage noble et touchant qu'on a si bien nommé, ainsi que la poésie, le *langage des dieux.*

(P. Baillot, *L'Art du violon.*)

XII

DU RÈGLEMENT DE L'ARCHET

CONCLUSION

Le règlement de l'archet, c'est-à-dire les « coups d'archet réglés » dont parle Wagner, par parenthèse [1], les liaisons, le tiré et le poussé, les coups doubles, incombent directement aux exécutants, sans, pour cela, que les intentions, les indications de l'auteur, ni les rectifications du chef soient altérées.

Dans certains cas, l'initiative du chef d'orchestre est nécessaire pour régler certains points importants, entre autres le tiré et le poussé de l'archet, lorsqu'il s'agit d'interpréter d'une même façon le sentiment du compositeur.

Autrement, ce soin arbitraire appartient aux instrumentistes, soit pour la division des liaisons, soit pour la détermination des coups doubles, où l'individualité de chacun, autrement dit la nature de l'artiste, doit se plier aux exi-

1. « Le « coup d'archet », voilà l'*ultima ratio* de Messieurs nos Maîtres de chapelle ;... ils battent la mesure, indiquent des points d'orgue, des transpositions, et surtout des « coups d'archet » quand et comment il plaît aux chanteurs et cantatrices. » Et pourquoi pas aux instrumentistes?

gences d'une partie doublée, et se restreindre au rôle qui lui est attribué à l'orchestre, c'est-à-dire à un quinzième du son ordinaire de l'ensemble.

Les auteurs n'étant pas toujours explicites dans leurs indications, se renferment souvent dans la généralité, quant à l'emploi des signes indicateurs; ils sous-entendent alors une rectification, laquelle est appelée à rendre l'expression vraie de leurs pensées du côté de l'exécution.
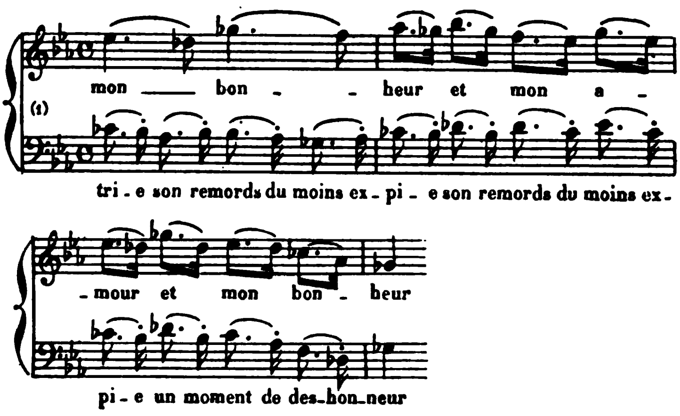
Les compositeurs symphonistes sont généralement plus précis dans leurs indications; ils sont même parvenus à une richesse de signes inconnue jusqu'alors et qui caractérise l'école moderne.

Tandis que les auteurs dramatiques chez lesquels domine le sentiment de la partie vocale, le sont moins; le chant exige en effet moins d'indications, par rapport à sa nature, et par l'adjonction des paroles à la notation équivalant aux accents, aux liaisons, aux respirations. Ce sentiment naturel d'accentuation du détaché par chaque syllabe, du *legato* de la vocalise, des différents repos, séparant les phrases entre elles, a prévalu dans l'ordonnance des parties instrumentales, et a causé cette abstention de signes indicateurs correspondant à toute indication précise, quelle qu'en soit la nature. Il n'est pas indifférent de faire le rapprochement d'une partie vocale à une partie instrumentale pour concevoir d'une manière explicite l'application des coups d'archet, simples et doubles, ainsi que des liaisons.

Les « coups d'archet sur des notes alternativement longues et brèves » dont il est parlé plus haut, sont ce que nous entendons par « coups doubles ».

Les coups doubles correspondent aux « notes alternativement longues et brèves » articulées chacune, comme surmontant chaque syllabe de mots composant le texte d'une partie vocale.

L'exemple suivant contient l'exposé des « coups d'archet sur des notes alternativement longues et brèves » liées d'un côté de deux en deux, constituant des « coups simples » de l'autre côté, articulées de note en note et scandées de deux en deux, produisant des « coups doubles ». — Cet exemple tient du *legato* de la vocalise et du débit syllabique.



Il est donc aisé, comme nous l'avons démontré, en faisant usage de coups doubles, de se trouver toujours à bon archet, de maintenir son jeu dans l'étendue voulue, d'être maître ainsi de la nuance exprimée, de ne point enfin dépasser la fraction que l'on représente en compromettant la somme totale du son dans son ensemble.

1. Rossini. *Guillaume Tell.* n° 2 (duo du 1er acte).

Les considérations que l'on invoque en faveur de l'opposition manifeste, c'est-à-dire cette nouvelle méthode qui consiste à préférer, quand même, être à contre-archet, ne sauraient être prises au sérieux; elles sont basées sur un système faux, qui porte atteinte même à la valeur de l'artiste; car, méconnaître le sentiment vrai des auteurs, c'est avouer en être dépourvu soi-même. Et, si ce n'est point par cette cause que règne l'opposition, c'est du moins par négligence ou par inhabileté, qu'on préfère suivre un chemin où l'on sait ne rencontrer devant soi aucun obstacle.

Mais l'emploi constant des « coups doubles » amène inévitablement une diversité de rapports dans la conduite des archets; à part les points de repère où le sentiment est un guide certain déterminant soit le tiré, soit le poussé, il se rencontre chez les exécutants une individualité qui commande impérieusement chacun d'eux selon leur nature distincte, et les fait obéir instinctivement à des habitudes personnelles.

Ces différentes manières d'exprimer engendrent naturellement l'irrégularité dans les coups d'archet. Loin d'être un défaut, c'est une qualité, nous l'avons dit déjà, lorsque la nuance générale n'est obtenue que par des concessions réciproques de chacun des exécutants.

Autrement, quand la nuance le permet et lorsque les liaisons sont exprimées de manière à ne point entraver l'archet par des contresens, ce serait commettre une faute grave que de négliger de régler le phrasé par des façons identiques dans l'ensemble.

L'émission du son est de nature diverse :

1° Selon son intensité;

2° Selon sa durée;

3° Selon la place qu'il occupe dans la mesure.
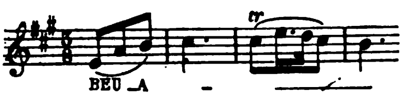
Ces trois manières d'être se modifient et se subdivisent à l'infini; mais les variétés qu'elles engendrent n'ont que deux façons de se traduire par l'archet : soit en tirant, soit en poussant.

Et remarquons aussi que la voix procède de la même manière. Son mécanisme repose essentiellement sur les principes mêmes des instrumentistes [1].

En veut-on une preuve?

L'émission du son, dans la vocalise, sur la syllabe BEU très ouverte, suivie de la voyelle A *beu-a*, au début d'un morceau, et après chaque repos ou silence marquant les différentes reprises du son — un commencement à nouveau, — ce procédé n'est-il pas en rapport direct avec le tiré de l'archet? En effet, que la phrase soit jouée ou chantée, si l'émission première repose sur le temps fort de la mesure, elle s'émettra naturellement par la syllabe *beu-a* comme par le tiré de l'archet.

Nouvelle preuve à l'appui du tiré du *larghetto* de la symphonie en *ré*.



Et remarquons encore que cette « prise de possession » du son émis par la voix contient en germe la naissance de l'accent, du *sforzato* > ou *sf*.

1. Voir *La science du mécanisme vocal de l'art du chant*, par Mme Andrée Lacombe.

Mais si, au contraire, la phrase commence sur le temps faible de la mesure, en levant,



alors l'émission se fera sur la voyelle A correspondant au poussé de l'archet, et cette différente façon d'émettre le son perdra en soi le principe de tout accent.

Les dissidences que nous voyons s'élever, aujourd'hui, à propos du règlement de l'archet, se manifestent ouvertement entre la jeune génération et celle à laquelle elle a succédé.

Ceux qui ont eu l'insigne honneur de participer à la fondation de la Société des Concerts, doivent à ce privilège (si toutefois c'en est un) l'avantage d'être aujourd'hui rangés parmi les classiques.

A cette époque, l'élément important, cette brillante phalange des violonistes, se composait de l'élite des lauréats de l'école de violon dirigée par Baillot, Habeneck, etc., formant une même famille, qui ne tarda pas à s'augmenter, par une alliance digne d'elle, avec l'école des violoncellistes. C'étaient de part et d'autre les mêmes principes basés sur le naturel des choses, le sentiment vrai, dont la pureté, la logique dérivaient des saines traditions des maîtres illustres leurs prédécesseurs.

Cette nature d'artistes portait en soi les qualités essentielles à l'exécution d'ensemble, résultant des études, des exemples des anciens, des bonnes habitudes contractées par les principes reconnus, admis et suivis.

Aussi n'était-t-il nullement question de la conduite de l'archet, une fois les principales attaques réglées d'un commun accord. L'entente était parfaite sur ce point; on avait foi en son sentiment.

On était imbu des lois gouvernant les principaux éléments de l'exécution d'ensemble. On reconnaissait par intuition :

— Que le sentiment préside au début de tout morceau, et qu'il détermine soit le tiré soit le poussé de l'archet; — que l'exactitude rigoureuse dans les liaisons est mal entendue, lorsqu'il convient au contraire d'apporter à l'ensemble la diversité d'archet, en faveur de la nuance; — qu'une trop grande observation des valeurs est quelquefois pernicieuse au caractère du rythme, comme à la durée relative des notes ; — que l'abus de la troisième position, et autres, sur les cordes basses, enlève la simplicité à l'exécution, de même qu'il porte ombrage à la clarté de sonorité des cordes hautes, etc., etc.

Aujourd'hui, le progrès, ou, pour mieux dire, les modifications, les changements, les innovations apportés dans l'école moderne suscitent un désaccord avec l'école classique. Il en a été, cependant, tout autrement, du progrès accompli depuis Corelli jusqu'à Viotti, comme de Haydn jusqu'à Beethoven.

Les progrès reconnus, à cette époque, lesquels sont arrivés, pour nous, à être considérés comme s'annexant à l'école classique, se sont fait jour successivement, mais sans rompre la chaîne de la tradition, sans briser les liens avec le passé. D'un côté, les maîtres, les devanciers du chef d'école des violonistes, Viotti, de l'autre côté, les compositeurs précédant Beethoven, ont procédé de manière à ne

point s'exclure les uns les autres. Ils ont continué à former une même famille de violonistes et de compositeurs illustres.

Les contemporains de cette époque n'ont point été en dissentiment avec leurs prédécesseurs. C'est que le progrès reposant sur les mêmes bases, respectant les mêmes principes, ne se détachait pas volontairement, comme aujourd'hui, de la voie parcourue par les maîtres de l'art, de la filière par laquelle ont passé successivement toutes les écoles qui se sont suivies. Et cela, tant par l'exécution que par la composition, car l'enchaînement naturel des principes de l'exécution a une relation directe avec ceux de la composition; les qualités de l'une influent sur l'autre. On peut dire qu'elles ont une même base.

Aussi, pour que la tradition des auteurs anciens, regardés comme des modèles de perfection, soit conservée dans les écoles qui se succèdent, il faut que cette tradition repose sur les éléments mêmes qui l'ont fait naître.

C'est lorsque des éléments étrangers arrivent à faire révolution dans les principes admis, qu'il se crée des imitateurs de choses étranges: des novateurs amplifiant, surenchérissant les uns des autres, et finissant par former une secte à part, une foule de disciples fervents qui s'éloignent fatalement de toute tradition si nécessaire aux progrès de l'art, et, conséquemment, des auteurs anciens.

Et c'est précisément ainsi que nous voyons aujourd'hui se transformer l'école classique en celle dite de l'avenir, et s'éteindre, hélas! peu à peu, les maîtres anciens, par suite d'éléments faussés, d'innovations bizarres, enfin par le manque de tous liens entre les nouveaux venus et l'école classique!

DIFFÉRENCE D'INTENTION

DANS L'INTERPRÉTATION

DU TEXTE DES SYMPHONIES DE BEETHOVEN

D'APRÈS LES

DIVERSES ÉDITIONS FRANÇAISES ET ALLEMANDES

L'interprétation exacte d'une œuvre quelconque dépend d'une foule de conditions.

Chercher à en exposer l'énumération seulement serait entreprendre un travail qui, malgré tout le soin minutieux qu'on pourrait y apporter, passerait toujours pour inachevé, pour incomplet, tant il se présente de questions surgissant de toutes parts, et à l'infini.

Et d'abord, il convient de définir l'acception dans laquelle nous prenons le mot « interprétation ». Il ne s'agit pas ici de l'exécution, mais des intentions vraies, du sens exact, en un mot de la traduction littérale du texte de tout auteur : la reproduction du texte de toute œuvre dans ses plus amples, comme dans ses plus petits détails, où une simple omission peut jeter à côté de la vérité d'intention. Et malheureusement le point unique sur lequel reposent

les moyens de transmission de la pensée, c'est-à-dire le texte de tout auteur, ne nous arrive-t-il, la plupart du temps, que d'une manière altérée, faussée, incomplète, par des éditions successives non conformes entre elles et qui donnent lieu naturellement à une interprétation différente.

Il s'agit pour le moment de l'interprétation des classiques, bien entendu, et nous prendrons comme exemples à l'appui l'œuvre symphonique de Beethoven, et quelques fragments de Haydn et de Mozart.

Les symphonies de Beethoven ont été, comme on sait, montées à Paris par Habeneck, fondateur de la Société des Concerts, sans le secours des partitions!

C'est d'après le texte des parties séparées qu'elles ont été interprétées et connues en France.

A cette époque l'étude à l'orchestre ne se faisait pas à l'aide des partitions qu'il était fort difficile de se procurer alors même qu'elles étaient publiées. Les exécutants, d'ailleurs, étaient habitués à régler leur partie d'après l'ensemble qu'ils constituaient. Ils agissaient en cela comme pour le « quatuor » qu'ils jouaient fréquemment.

Quelques années plus tard parut une édition des symphonies de Beethoven en partition, édition dédiée à la Société des Concerts, et revue par Fétis,alors bibliothécaire au Conservatoire.

Comment cette édition a-t-elle été faite? Est-ce d'après les parties séparées gravées antérieurement par Siéber? Ou d'après les partitions gravées et publiées ultérieurement en Allemagne?

Il est à croire que les parties d'orchestre ayant été importées et gravées en France, c'est d'après ces dernières

que la susdite édition a été revue et publiée par Fétis et l'éditeur Farrenc.

Ce qui donne lieu à cette supposition, ce sont certaines omissions, certaines fautes qu'on relève de chaque côté, et par contre, entre parenthèses, la rectification, en sens opposé, c'est-à-dire l'erreur en place de l'état normal des choses; témoins : l'Héroïque, la Pastorale, etc., etc.

Ces nombreux écarts du texte, même celui des parties séparées, ne parlent guère en faveur de ces éditions.

Cependant elles ont contribué à la propagation de l'œuvre du maître par des moyens de transmission qui n'ont pas toujours été, pour l'interprétation, la fidèle expression de la pensée du compositeur, quant à certains détails que nous avons mentionnés déjà dans nos *Curiosités musicales.*

Cet état de choses a duré une vingtaine d'années, pendant lesquelles on s'est familiarisé avec l'interprétation qui en a été le résultat; lorsque tout à coup parurent des éditions nouvelles, françaises et allemandes.

C'est alors que l'on commença à raisonner sur le pourquoi et le parce que des choses.

Cela d'ailleurs était bien permis, lorsque, par le fait, on se trouvait en présence de plusieurs textes différant des premières éditions (qui, elles-mêmes, différaient peut-être du texte original) et cela par le concours d' « arrangeurs » anonymes qui, à tour de rôle, s'imposaient de leur chef et sans commentaire aucun.

De sorte qu'aujourd'hui, ces différentes versions étant répandues, il est curieux de voir les diverses transformations, les changements, en un mot les interprétations différentes données à un même texte dans chacune des éditions,

dont la source, si l'on en croit les éditeurs, est toujours authentique, voire même pour l'édition qui a été, dit-on, publiée d'après les manuscrits de l'auteur.

Mais pour émettre l'idée d'une telle curiosité, il faut avoir vécu pour ainsi dire dans ces éditions, les avoir commentées, discutées, analysées pour trouver un intérêt dans la diversité même des choses qui y règnent.

Nous avouons que de tout temps nous avons éprouvé une sorte de passion, après avoir reçu de nos maîtres les traditions que nous avons respectées, à nous rendre compte des impressions qu'elles nous avaient causées, à savoir sur quelles bases elles ont été assises, et à distinguer si toujours elles ont reposé sur la vérité d'expression contenue dans le texte, ou si celui-ci leur faisant défaut, elles n'ont pas été livrées à l'arbitraire.

C'est donc en cette disposition d'esprit que nous allons faire passer en revue les principales divergences d'interprétation qui se présenteront à notre mémoire.

I

SYMPHONIE EN *UT* MAJEUR

Le texte, chez nos grands maîtres classiques, Haydn, Mozart, Beethoven, prend une physionomie qui est due au genre de notation caractérisant chacune son époque, et à l'emploi des signes indicatifs tels que liaisons, détachés, lettres abréviatives de nuances, termes d'expression de mouvement, signes d'augmentation, de diminution du son, etc., etc.

L'aspect le plus caractérisé des trois est, sans contredit, le texte de Beethoven.

Dans Haydn et dans Mozart, la notation étant plus complexe, à cause du nombre considérable de petites notes, dont la fonction qu'on leur attribuait, la valeur prise sur la note réelle, la place qu'elles occupaient, équivalaient à des accents dont les signes significatifs n'avaient pas paru encore.

C'était l'époque où les auteurs laissaient une plus grande part à l'intelligence des exécutants.

On ne rencontrait pas non plus la symétrie de l'emploi des nuances dans l'ensemble des parties, ce qui produisait parfois des *forte* et des *piano* en même temps.

Cette latitude était la conséquence des petits orchestres. Avec le nombre est venue la précision. Sous ce rapport, le texte de Beethoven, très clair, comme notes et comme signes, est le plus riche en indications.

La symphonie en *ut* majeur : « L'auteur en l'écrivant est resté sous l'empire des idées de Mozart qu'il a agrandies quelquefois et partout ingénieusement imitées [1]. »

Dans le premier morceau, « au moyen d'une demi-cadence répétée trois ou quatre fois, on arrive à un dessin d'instruments à vent en imitation à la quarte, » après quoi se produit une terminaison *forte* sur le début d'une phrase *cantabile piano* des basses (64e et 65e mesures de l'*allegro*). Le passage revient une seconde fois identiquement (deuxième reprise).

Entrés très avant dans l'œuvre du maître, les exécutants ont été promptement initiés au *piano* subit. Cette nuance, d'apparition nouvelle, l'orchestre du Conservatoire ne pouvait mieux faire que de l'observer scrupuleusement ; si bien qu'il l'introduisit là où elle n'était cependant pas marquée, pressentant les indications contenues plus tard dans l'édition de Breitkopf et Härtel.

Toujours est-il qu'on fit l'avance d'un effet qui ne devait se produire d'une manière définitive, chez le maître, qu'ultérieurement. On ne peut considérer que comme essai la nuance du *piano* subit que l'on rencontre dans cette sym-

1. H. Berlioz, voir son étude sur les symphonies de Beethoven.

phonie, à la 5e mesure et à la rentrée du motif dans le finale.

Nous croyons donc pouvoir affirmer que « sous l'empire des idées de Mozart » l'intention de Beethoven est d'accord en ce point avec le texte de toutes les éditions, c'est-à-dire la résolution *forte*. L'exécution contraire à cette version ne s'explique que par l'habitude prise de l'emploi fréquent du *piano* subit dans les autres symphonies.

D'autres exemples analogues sont à citer : la 27e mesure de la deuxième reprise du premier morceau; les 73e et 79e mesures de la même reprise, etc.

L'exemple d'un *piano* sur une terminaison *forte* était fréquent autrefois, ainsi que l'opposé, c'est-à-dire une attaque *forte* sur une terminaison *piano,* comme dans l'*andante* : 46e mesure (première reprise), 82e mesure (deuxième reprise).

II

SYMPHONIE EN *RÉ*

Dans celle-ci les différentes éditions sont conformes entre elles au texte de l'auteur, et à ses intentions exprimées.

« Habeneck, pour satisfaire aux exigences des hommes de goût qui régentaient alors l'Académie royale de musique, se voyait forcé de faire, dans ces mêmes symphonies dont il a organisé et dirigé avec tant de soin, plus tard, l'exécution au Conservatoire, des coupures monstrueuses... »

C'est ainsi que le *finale* de cette symphonie fut abrégé à l'aide d'une coupure, à la péroraison, allant du premier point d'orgue sur le *fa* dièse, au second. Les deux croix, au crayon rouge, sont encore dans les parties qui ont servi à cette époque.

Au *larghetto* dont le développement parut exagéré, peut-être à cause de la lenteur qu'on lui apportait, fut substitué l'*allegretto* de la symphonie en *la*.

« Dès sa première apparition, le célèbre *allegretto* en *la* mineur de la septième symphonie, qu'on avait intercalé

dans la deuxième *pour faire passer le reste,* fut donc apprécié à sa valeur par l'auditoire des concerts spirituels. »

C'est ici qu'apparaît pour la première fois le *piano* subit, d'une façon aussi manifeste et aussi répétée de fois, que dès lors l'habitude contractée et rigoureusement observée par la suite, a rangé du côté des difficultés vaincues de l'exécution.

Dans la nouveauté de l'effet, et peut-être comme preuve d'habileté de la part des exécutants. ceux-ci furent à la recherche des endroits où cet effet pourrait prendre place désormais. Et, comme il convenait admirablement bien aux conditions d'un orchestre augmenté de nombre, pour l'exécution des précédents maîtres, Haydn et Mozart bénéficièrent de ces avantages et enregistrèrent dès ce moment à leur actif une variété plus grande d'effets et de nuances qu'on n'en connaissait à leur époque.

Les *piano* et les *forte* ne furent plus arbitrairement superposés, mais réunis d'après leur nature distincte, le caractère de chacun, dans un rapport symétriquement observé entre les parties. Cette régularité qui est le produit de l'exécution cause souvent, par cela même, une lourdeur que celle-ci doit constamment combattre.

On remarque cet emprunt, fait au progrès réalisé, ainsi que des écarts de texte, dans les œuvres suivantes de Haydn et de Mozart.

Haydn. **21e Symphonie.** (*La Reine de France.*)

Le texte de cette symphonie, en partition, édition de Choron-Leduc, présente l'expression des idées de l'auteur dans sa plus grande simplicité, l'interprétation devant y suppléer par l'esprit et le goût de l'exécution.

Dans les éditions qui ont été publiées successivement depuis, le texte a été horriblement mutilé, défiguré, faussé sous le rapport des nuances des liaisons ajoutées, des erreurs commises, des irrégularités sans nombre qui s'y rencontrent.

Aujourd'hui l'interprétation à la lettre de ces éditions modernes serait une monstruosité, étant donnée la transformation de l'orchestre jointe aux progrès réalisés de l'exécution.

Haydn. **41e Symphonie.** (*Ut* mineur.)

Dans celle-ci le texte de l'édition Choron-Leduc est plus explicite qu'ailleurs, malgré bien des omissions dues à la simplicité qui régnait à cette époque, aux nombreux sous-entendus réservés à l'initiative de l'exécution.

Haydn. **19e Symphonie.** (*Concertante.*)

Nous ne pouvons rien dire de l'ordonnance du texte, cette symphonie n'existant pas en partition gravée[1].

Haydn. **31e Symphonie.** (*Lettre g.*)

Il en est autrement de celle-ci.

Dans la partition éditée par Choron-Leduc, le texte est aussi peu régulier que bien d'autres et même moins, car il ne manque rien moins qu'une partie à l'accolade de la partition : celle de la contrebasse.

1. Voir *Curiosités musicales*, p. 13.

Dans l'édition Ricter-Bidermann (Leipzig), en revanche, on a ajouté des timbales et des trompettes, en outre de la partie omise de contrebasse, à laquelle on a donné un rôle d'indépendance étrange et de pure invention. Ici l'interprétation d'un pareil texte et de la composition d'un semblable orchestre est le comble de l'ineptie.

Mozart. **Symphonie.** (*Sol* mineur.)

Rien à dire du texte de la partition de cette symphonie (édition Breitkopf et Hartel), qui n'ait été mentionné dans nos *Curiosités musicales*... si ce n'est dans l'*andante*, au début de la modulation à la dominante (20e mesure) où la nuance du texte n'est pas en rapport avec l'exécution actuelle; et à la deuxième reprise où le *pianissimo* du quatuor à l'unisson deux fois répétés est méconnu.

Mozart. **Symphonie en** *ut*. (*Jupiter.*)

Ici le texte est réalisé conformément aux intentions de l'auteur; ses idées nullement dénaturées, à part de nombreuses fautes de gravure qui ont été déjà l'objet de nos réflexions. Les moyens d'exécution modernes sont favorables au caractère des idées exprimées par le maître.

Mozart. **Symphonie en** *ut*. (*Op*. 34.

Dans cette édition, le texte a été revu avec soin; il n'offre aucun désaccord avec l'interprétation.

Il est encore une symphonie de Mozart dont le texte n'offre aucune irrégularité d'intention : celle en *mi* bémol.

Un point est à signaler cependant.

Dans l'*andante* : la rentrée des basses par une gamme descendante (19[e] mesure) soulignée d'un *f* dans la partie séparée d'orchestre. Ce passage a été l'objet d'une adaptation moderne. Ainsi on a vu là l'occasion de placer l'effet nouvellement consacré : le *ff* sur toute la gamme renfermée dans la mesure 19, le *pianissimo subit* tombant sur la première note de la mesure suivante. — C'est Mozart modernisé.

Mais arrêtons là cette digression qui ne se justifie que par un devoir accompli : celui de combler une lacune, tout en complétant l'interprétation du texte de Beethoven auquel nous nous empressons de revenir.

III

SYMPHONIE HÉROÏQUE

Conformité du texte entre les différentes éditions de cette symphonie en partition. — Mais un « écart » remarquable avec ces dernières sera toujours l'objet de discussion du côté du texte des parties séparées.

Les parties d'orchestre gravées par Siéber contiennent un *sol* sous la rentrée du motif anticipée par le cor.

Cette version, datant de l'époque de la fondation de la Société des concerts, détruit un fait rapporté par Berlioz : « Il est impossible, dit-il, de décrire ou seulement d'indiquer la multitude d'aspects mélodiques et harmoniques sous lesquels Beethoven reproduit son thème ; nous nous bornerons à en indiquer un d'une extrême bizarrerie qui a servi de texte à bien des discussions, que l'éditeur français a corrigé dans la partition, pensant que ce fût une faute de gravure, mais qu'on a rétabli après un ample informé. »

Nous n'avons point connaissance qu'il y ait eu correction dans l'édition française (Fétis-Farrenc), et peut-être a-t-on

exécuté *sol* tandis qu'on se déclarait « contre une extrême bizarrerie, un caprice musical », le *la* bémol étant maintenu sous la rentrée du cor dans toutes les partitions.

Et ce qui reste inexplicable encore aujourd'hui, c'est l'exécution de cette symphonie, sans le secours de la partition, avec le *sol* aux seconds violons, au moins pendant quelque temps (aux répétitions sûrement), et que sans aucun indice on ait corrigé, comme faute, la note d'accord pour y substituer une dissonance : le *la* bémol contre lequel l'oreille se révolte. Si c'est réellement là une intention de Beethoven, il faut convenir, avec Berlioz, que ce caprice est une absurdité.

IV

SYMPHONIE EN *SI* BÉMOL

Bien que semblable en apparence, le texte des diverses partitions contient une cause d'interprétation différente quant au motif en notes détachées par lequel débute l'*allegro*.

En effet, dans l'édition française les tronçons de gammes qui précèdent d'une façon toujours plus serrée l'attaque du motif, sont liés séparément de telle sorte que la première note du détaché se trouve accusée comme temps fort de la mesure, et n'ayant de liaisons avec aucune parcelle de gamme.

Cette intention est en parfait rapport avec le caractère énergique du motif.

Dans l'édition de Leipsig, au contraire, la liaison de chaque trait se poursuit jusqu'à la première note du détaché, ce qui lui ôte son accent, lui donne une mollesse d'attaque en changeant la physionomie du motif. C'est une altération des plus sensibles portée au caractère distinctif du motif : une fausse interprétation.

Cependant, à la rentrée du motif (2e reprise), sous le trémolo de timbale — lorsque les violons commencent un dessin en dialogue *pianissimo,* lequel s'augmente *poco a poco,* après quoi le *fortissimo* éclate dans toute sa puissance sur l'accord de tonique, — à cet endroit seulement, l'exception au principe établi est impérieusement commandée par l'exécution.

La liaison embrassant et le trait et la note d'arrivée, a sa raison d'être par la nuance *pianissimo,* par l'absence de tout accent, et par la progression ascendante du dessin mouvementé allant *crescendo* jusqu'à l'explosion finale.

V

SYMPHONIE EN *UT* MINEUR

Rien d'important à signaler dans cette symphonie entre les textes des différentes partitions, éditions françaises et allemandes, si ce n'est la suppression des deux mesures « célèbres » au retour du motif dans le *scherzo* (éditions allemandes).

Nous renvoyons le lecteur à nos *Curiosités musicales* au sujet de la discussion sur ce point.

Il est une remarque qu'il convient de faire cependant relativement aux contrebasses. C'est leur abstention à l'avènement de cette symphonie, au début du *scherzo !* Soit que l'instrument ne fût pas encore arrivé à posséder quatre cordes, soit faiblesse des exécutants, toujours est-il que les violoncelles seuls prirent part à l'exécution du passage redouté. — Il en a été ainsi pendant plus de vingt années !

VI

SYMPHONIE PASTORALE

Plusieurs points du texte de cette symphonie sont dissemblables dans les éditions françaises et allemandes :

1° Dans le premier morceau, à la reprise du motif (2e reprise), l'absence du signe abréviatif remplacé par des pauses aux mesures où se trouvent la répétition du trait en triolet par les premiers violons ;

2° L'appel du cor, arpégeant l'accord d'*ut* pendant que les instruments à cordes tiennent celui de *fa*.

Ces deux points ont été le sujet de bien des commentaires, et en somme, le premier a été maintenu à l'exécution pendant près de vingt-cinq ans, c'est-à-dire la lacune des trois mesures *simili* qui se trouve dans la partie de 1er violon, édition Siéber, ainsi que dans la partition de Fétis-Farrenc ! Nul critique de musique n'en a jamais fait la remarque, cependant.

Ce n'est pas comme pour le deuxième point, où la critique, malgré la rectification apportée naturellement par

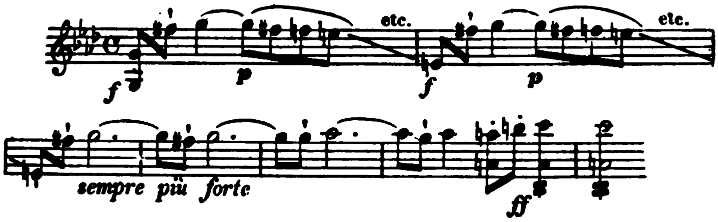
l'exécution (la partie de cor contenant un *la* sous l'accord de *fa*, édition Siéber); la critique a jugé d'après le *sol* contenu dans la partition française, en déclarant cette note « une étrangeté, une bizarrerie, une incohérence », comme, par parenthèse, à l'égard du passage identique de la *Symphonie héroïque*.

Il est au moins surprenant que les Fétis, les Berlioz, les Oulibischeff, etc., aient fondé un jugement par le secours des yeux et non par le secours de l'ouïe; qu'ils ne se soient pas aperçus qu'*entendant* la note vraie ils jugeaient comme ayant *lu* l' « étrangeté », la note fausse.

Un autre point présente deux physionomies différentes, lesquelles déterminent deux intentions de caractère opposé : c'est dans l'orage, quelques moments avant l'explosion de la foudre. Les premiers violons font entendre deux notes persistantes : *fa* dièse, *sol*, par deux fois, suivies d'une gamme chromatique descendante; puis deux fois encore (*sempre più forte*) ces deux notes *fa* dièse, *sol*, sont frappées à distance d'une mesure sans gamme chromatique ; puis montant d'un demi-ton, les notes *sol*, *la* bémol, répétées également à distance d'une mesure, poursuivent la progression, laquelle parvient enfin, par les notes *la* ♮, *si* ♮, *ut*, plus brièvement enlevées, à l'accord de septième diminuée du temps faible de la mesure sur lequel tombe en éclats toute la force de l'orchestre.

Les deux notes *fa* dièse, *sol*, doublées par les flûtes, les hautbois, le basson, sont, dans la partition française, séparées : l'une détachée et brève, l'autre syncopée et soutenue. Ce qui donne une très grande vigueur d'attaque à ce dessin progressif, c'est le détaché qui précède, dans l'harmonie,

ainsi que pour les trois notes de la progression *la* ♮, *si* ♮, *ut*, qui en est la conséquence naturelle.



On en voit l'atténuation défectueuse dans les « liaisons » que contient l'édition Breitkopff et Härtel, d'après lesquelles l'exécution perd tout l'effet de ces accents énergiques.

Et nous nous rappelons encore les seconds violons dans la progression chromatique descendante qui suit, faisant une sorte d'écho répété trois ou quatre fois par suite d'un accent placé par erreur une mesure plus tard que le *sforzato* général de tout l'orchestre! C'était d'un effet saisissant mais d'invention gratuite.

VII

SYMPHONIE EN *LA*

Les diverses éditions de cette symphonie s'accordent à peu près entre elles, quant à la conformité du texte, à l'exception cependant de quelques points que nous avons relevés dans nos *Curiosités musicales*. Nous ajouterons une remarque qui, jusqu'ici, n'a pas encore été faite. Nous voulons parler du *scherzo*.

On se demande, vu la longueur de ce morceau, si Beethoven s'est rendu compte de l'extension qu'il y apportait par le *da capo* ou répétition de reprises. On se demande encore par quel procédé il a établi ces retours traditionnels? Ça ne peut être par les avoir écrits à nouveau? Bien sûr! Alors il faut croire que c'est au moyen d'une note explicative, telle qu'on en trouve dans les quatuors, qu'il aura dû recourir, sans doute. De toute manière il est surprenant que l'on n'ait point trace de quelques signes indicatifs quelconques, d'aucun indice au sujet des reprises provenant directement du maître; que celles-ci aient été in-

terprétées avec tant de confiance que la critique ne s'en soit pas occupée! Et cependant il y avait matière à discussion.

Ainsi, par exemple, en ce qui regarde le *scherzo* de la symphonie en *la*, on aurait souhaité être renseigné sur les indications d'après lesquelles ont été établies les différentes reprises dans les textes gravés.

Il est probable qu'elles nous auraient donné la clef de bien des incertitudes.

On s'explique très bien que les points de la deuxième reprise soient une erreur de gravure, car l'auteur, s'il eût tenu à redire cette reprise, l'eût indiquée bien certainement 13 mesures plus tôt, après la conclusion du ton de *fa*, tandis qu'il continue les imitations du dessin commençant la deuxième reprise, pour arriver à une tenue qui fait enchaînement au trio, — sorte de *coda.*

Il n'y a pas de doute ici. Où le doute commence, c'est au *da capo* du *scherzo*, après le trio.

En effet, ce *da capo* ne s'effectue pas comme « à l'ordinaire ». Au lieu d'aller de suite, la première reprise se reprend comme la première fois, avec la différence d'un « pianissimo » continu qui s'étend de la première à la seconde reprise, jusqu'au *crescendo* amenant la conclusion du ton de *fa*. Cette nuance allant à l'encontre de la double attaque *forte* que contient la partition de Fétis-Farrenc, et de l'instrumentation qui reste la même, aurait dû, ce semble, être expliquée autrement que par les observations ordinaires de *pp*. L'auteur, afin d'éviter toute équivoque, devait exprimer son intention par une indication comme, par exemple, celle contenue dans le deuxième quatuor,

op. 59, et qui avec une légère variante pourrait servir ici :

Da capo il minore ma senza replica e allora ancora una volta il trio e dopo di nuovo da capo il minore senza replica.

Cette intention n'étant mentionnée d'aucune façon, il en résulte un doute à l'égard de son authenticité. A ce propos on a dit qu'en présence d'un développement aussi grand, Habeneck avait eu l'idée de faire jouer tout son orchestre *pianissimo* pendant une période assez longue! Et de ce fait le *pianissimo* aurait été établi. Pour admettre cette hypothèse, il faut nécessairement convenir d'une erreur dans le *da capo* intégral du *scherzo*, ou de l'absence d'une note comme celle-ci : « *Si repete la secunda parte*, *al suo piacere* (*Quatuor* p. 133). »

Il est donc permis d'élever un doute à l'égard de la confection de ce morceau et d'invoquer un souvenir qui nous revient à la mémoire.

Bien avant la publication de ces belles éditions de luxe, nous nous rappelons avoir dirigé cette symphonie au « Cercle des Amateurs », tenu par M. de Bez, sur une partition grand format, *Wienn*, *bey Tobias*, *Haslingen*, croyons-nous, dans laquelle le *scherzo*, après le trio, reprend à l'ordinaire, c'est-à-dire *senza replica* par un simple *da capo* qui, par parenthèse, oblige de revenir aux pages tournées déjà (comme pour la symphonie avec chœurs, édition Schott), jusqu'à la *coda* conduisant aux quelques mesures du trio avant la conclusion. Ce serait une raison pour confirmer la « venue » après coup du *pianissimo*.

Pour ce qui est du *menuetto* de la symphonie en *si* bé-

mol, Beethoven a dû bien certainement, après avoir écrit le conduit ramenant au *menuetto*, indiquer par un signe quelconque le *da capo* avec cette recommandation : « *senza replica* » en ajoutant « *allora encora una volta il trio* » et, comme ce trio n'a pas de reprise marquée, s'abstenir d'y joindre les mots « *senza replica* ».

Sans cette précaution, ce morceau, bien qu'il soit de moindre dimension, prenait les développements du *scherzo* de la symphonie en *la*. Ce que Beethoven a fait pour l'un, il a dû le concevoir pour l'autre, surtout par rapport à la dimension de ses reprises.

VIII

SYMPHONIE EN *FA*

Le texte est précis d'un côté comme de l'autre. Quant au *menuetto*, il ne présente aucune singularité; si ce n'est dans les parties d'orchestre de Siéber, où en place du *da capo* le *menuetto* est reproduit *in extenso*, c'est-à-dire avec les reprises indiquées, comme la première fois.

Malgré cette anomalie, on l'interprète suivant la règle.

Longtemps on a faussé l'intention de l'auteur en rangeant sous une même physionomie le rythme énoncé par les cors dans le trio. Le *solo* des deux cors commence par deux mesures de rythme similaire : *une noire pointée*, *une croche*, *une noire;* la troisième mesure rompt ce rythme par l'apparition d'une nouvelle physionomie des mêmes valeurs autrement exprimées : *une noire*, *une noire pointée*, *une croche;* soit qu'il y eût faute dans les parties d'orchestre, comme dans la partition (Fétis-Farrenc), soit qu'on voulût rendre conforme la période des cors à celle des violons et

des altos, soit que la symétrie du rythme donnât plus de facilité à l'émission des notes élevées, toujours est-il que les cornistes préférèrent s'en tenir à un seul et même rythme, c'est-à-dire *la noire pointée, la croche*, *la noire* pour les trois mesures consécutives du début.

Et cela a duré près d'un quart de siècle!

IX

SYMPHONIE AVEC CHŒURS

Nous avons mentionné, en parlant de cette symphonie, dans nos *Curiosités musicales*, les points susceptibles d'interprétation dissemblable.

Nous avons comparé le *scherzo* en l'analysant au point de vue de la structure, avec le *scherzo* de la symphonie en *ut* majeur;

Nous avons discuté, dans un autre ouvrage, *la Société des Concerts*, au sujet de la rentrée du motif par le hautbois, dans le trio. la véridicité de l'*ut* bécarre suivant immédiatement le *si* bémol, sans le secours de la progression chromatique *la*, *si* ♭, *si* ♮, *ut* ♮.

Ajoutons ici une dernière remarque concernant ce passage à un autre point de vue.

Le P qui se trouve placé sous le premier *ut* bécarre du basson, dans l'édition des frères Schott (la première en date), est reculé d'une mesure dans l'édition Breitkopff et Härtel.

La raison qui nous fait considérer ce déplacement de nuance comme fautif nous fait repousser l'intervention du *si* naturel, malgré son adoption à l'exécution. — Tradition respectée à laquelle on s'est habitué.

D'abord, la place qu'occupent les bécarres ôte le doute d'une substitution de note. En effet, le bécarre du temps levé est reproduit au premier temps de la mesure qui suit, ce qui fait concevoir pour la seconde syncope le maintien de l'*ut* naturel qui, une deuxième fois, est naturalisé au commencement de la mesure suivante où il se trouve également syncopé,

♮ *ut* | ♮ *ut*, *ut* | ♮ *ut*, suivant le texte;

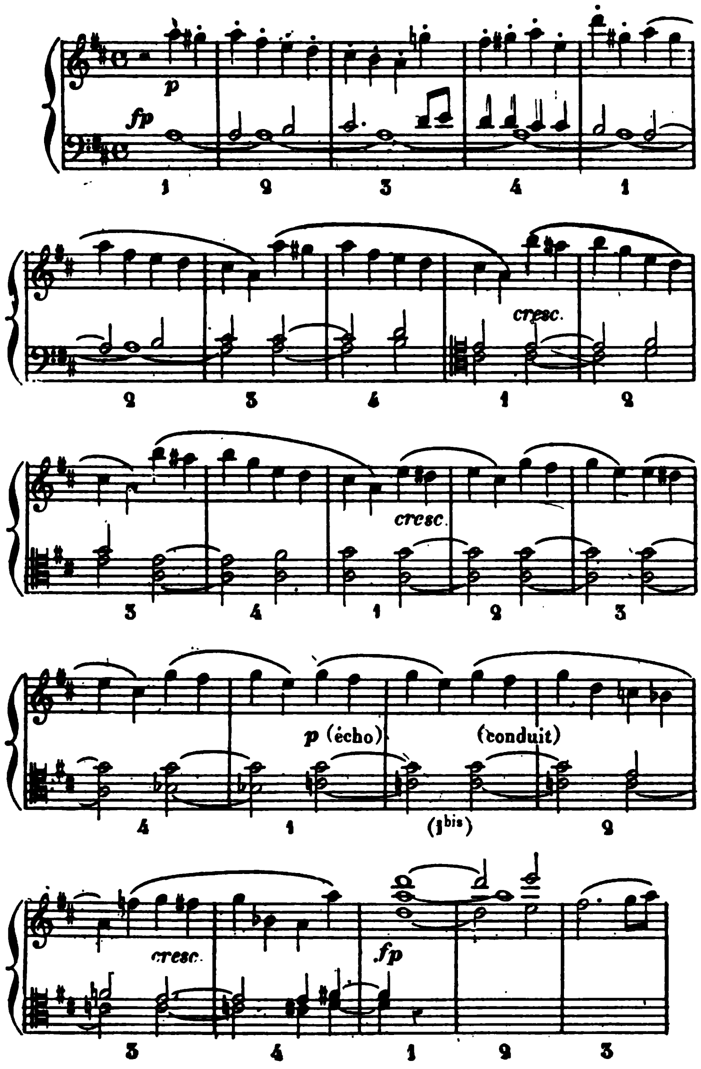
tandis qu'avec l'écriture moderne, on pourrait, à la rigueur, présumer d'une note fausse, la relation des bécarres se trouvant observée,

♮ *ut* | *ut*, ♮ *ut* | *ut*

et admettre une substitution de note,

♮ *si* | *si*, ♮ *ut* | *ut*

Maintenant, en ce qui concerne la nuance, on remarquera que le P, ainsi placé sous le premier *ut* naturel, se trouve 1° en parfait rapport avec la carrure de phrases qui précèdent; 2° qu'il détermine une espèce d'écho par la répétition mélodique des mêmes notes sur une tonalité nouvelle, avant de conduire au retour du motif.



Dans l'édition publiée par Mme veuve Launer, à Paris, on a suivi pas à pas la même ordonnance que celle de la partition des frères Schott, à Vienne. Le texte de ces deux

éditions rend fidèlement la disposition *probable* du manuscrit de l'auteur.

On ne peut signaler que deux omissions : celle du *da capo* et celle du renvoi à la *coda*.

Ces omissions sont une preuve que l'auteur entendait suivre la règle des reprises. — Ceci étant, il s'est abstenu de toute indication.

On doit donc interpréter son silence comme devant procéder à l'ordinaire, c'est-à-dire en sous-entendant le *da capo senza replica* entre le point d'orgue et la *coda*, ainsi que le renvoi à la *coda*, après le point d'orgue qui précède le conduit menant au trio.

Il n'en est pas de même pour l'édition de Breitkopff et Härtel.

Le retour au *scherzo* (le D. C.) est gravé tout au long dans la partition, ainsi que dans les parties d'orchestre ; gravé textuellement à la suite, c'est-à-dire avec les mêmes reprises indiquées et accompagnées de 1re et 2e fois pour la seconde reprise ; enfin tout comme au commencement du morceau, jusqu'au conduit où, au lieu de poursuivre, on passe à la *coda*.

Pour éviter une pareille interprétation, il ne fallait pas que l'auteur s'en tînt au sous-entendu ; il fallait mettre les points sur les *i*, écrire : D. C. *senza replica*, en un mot exprimer son intention pour ceux qui ne la comprendraient pas.

Les progrès obtenus par l'orchestre de la Société des concerts ont mis en lumière certains effets dont on n'avait pas l'idée jusque-là.

La perfection d'exécution, à laquelle on est parvenu par les difficultés vaincues de l'œuvre de Beethoven, a ouvert une voie nouvelle aux nombreuses ressources qui, peu à peu se faisant jour, en augmentèrent considérablement l'intérêt par la puissance des nouveaux moyens acquis. Ceux-ci se développant furent un des auxiliaires à la variété des détails, à la richesse des effets, à l'intelligence de l'interprétation des auteurs anciens et modernes.

Et ce résultat est dû au génie régénérateur de Beethoven et au degré éminent où est arrivée l'exécution.

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

E.-M.-E. DELDEVEZ

(1888)

M. Ernest Deldevez a pensé que ses œuvres, par la diversité de leur nature, trouveraient difficilement un éditeur à moins d'accepter les conditions généralement imposées : soit que l'auteur donnât son œuvre en abandonnant tout droit de propriété ; soit qu'il fît les frais de gravure et d'impression, toujours en renonçant à son droit de propriété, ce qui, dans aucun cas, n'est un avantage pour le compositeur.

En effet, la première de ces conditions retire tout droit à l'auteur, et l'éditeur propriétaire peut, selon son bon plaisir, fondre les planches et détruire ainsi l'œuvre du compositeur, sans que celui-ci ait le droit de reproduction ou d'éditer à nouveau. — La seconde de ces conditions assure à l'éditeur tous les bénéfices en le garantissant de toute perte.

M. Deldevez a donc préféré conserver sa propriété et être lui-même son éditeur, afin d'assurer l'existence de son œuvre et d'y apporter, en le publiant à loisir, la retouche et les modifications qu'il a jugées nécessaires. Aujourd'hui que son œuvre est entièrement publié, l'auteur croit devoir en faire connaître la liste.

INDEX

MUSIQUE INSTRUMENTALE

A. — Orchestre.

PARTITIONS ET PARTIES SÉPARÉES.

1e Symphonie	Op. 2
2e — (*in stile maestoso*)	— 8
3e — (héroï-comique)	— 15
Ouverture de concert	— 1
Robert Bruce, grande ouverture	— 3
Le Violon enchanté, ouverture	— 20
L'Éventail, opéra-comique, ouverture	— 25
Lady Henriette, ballet	— 5
Paquita. —	— 6
Eucharis [a] —	— 11
Mazarina [b] —	— 11 *bis*
Vert-Vert. —	— 12
Yanko le Bandit. —	— 21
Suite de pièces caractéristiques	— 26 *bis*

N° 1. *L'Angelus.*
N° 2. *La Rance.*
N° 3. *La Mer.*
N° 4. *Mélancolie.*
N° 5. A. *Ave Maria.*
N° 6. *Le Couvre-feu.*

NUMÉROS SUPPLÉMENTAIRES.

N° 4 *bis. Danse bretonne.*
N° 5. B. *Les Vêpres d'Aucaleuc.*

Suite de ballets. Op. 27

N° 1. *La Leçon de danse* (tirée de *Vert-Vert*).

N° 2. *Galop des Fous* (tiré de *Lady Henriette*).

N° 3. *Intermezzo*
N° 4. *Bacchanale aux flambeaux* } tirés d'*Eucharis*.

N° 5. *Valse des Hussards*
N° 6: *Pas des Manteaux* } tirés de *Paquita*.

Divertissement ou airs de ballet.

N° 1. *La Styrienne*.

B. — Duos pour piano et Violon.

Lady Henriette. . . . . Op. 5
Paquita. . . . . — 6
Mazarina. . . . . — 11 *bis*
Vert-Vert. . . . . — 12
Mélodie religieuse . . . . — 14
Duo énigmatique . . . . —
Rêveries dinannaises. . . . . — 26

N° 1. *L'Angelus*.
N° 2. *La Tannerie*.
N° 3. *Mélancolie*.

C. — Trios pour piano, violon et violoncelle.

1er Trio. . . . . Op. 9
2e — . . . . — 23

D. — Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle.

Quatuor N° 1. . . . . Op. 10
— N° 2. . . . . — 10

E. — Quintette pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse

Quintette. . . . . Op. 22

F. — Violon seul.

Six études-caprices . . . . Op. 13

G. — Orchestre et chant.

PARTITIONS ET PARTIES SÉPARÉES.

Messe de *Requiem* . . . . Op. 7
La Vendetta, scène lyrique . . . . — 16
Velléda, — . . . . — 17
O Fons amoris, chœur religieux (n° 2) . . . . — 18
Le Monastère, romance (n° 2)
Le Violon enchanté, grand opéra en un acte . . . . . . — 20
L'Éventail, opéra-comique en un acte . . . . — 25
Suite de pièces caractéristiques. . . . . — 26 *bis*
N° 3. *La Mer.*
N° 5. A. *Ave Maria.*
N° 5. B. *Les Vêpres d'Aucaleuc.*
Transcriptions et réalisations de plains-chants . . . . . Op. 28
N° 1. Messe de *Requiem* (chant, orgue, quatuor).
N° 2. *Domine salvam.*
N° 5. *O Salutaris* (DUGUET).
N° 6. *Prière pour la Paix.*

H. — Piano et chant.

Six morceaux de chant. . . . . Op. 4
N° 1. *Le Contrebandier*, couplets pour baryton.
N° 2. *Comme autrefois*, romance pour ténor.
N° 3. *Ma Claire est si jolie*, mélodie pour ténor (violoncelle obligé).
N° 4. *Notre-Dame des Orages*, villanelle pour ténor.
N° 5. *Les Présages*, ballade pour soprano (cor obligé).
N° 6. *Le Soir*, nocturne pour soprano et ténor.
Messe de *Requiem* (pour voix d'hommes). . . . . Op. 7
Messe de *Requiem*, n° 2 (plain-chant) . . . . — 28
O Salutaris. . . . . — 14
La Vendetta, scène lyrique. . . . . — 16
Velléda, — . . . . — 17
Le Violon enchanté, grand opéra en un acte. . . . . — 20
L'Éventail, opéra-comique en un acte. . . . . — 25

Rêveries dinannaises, n° 8, *Les Vêpres d'Aucaleuc;* n° 8 *bis*, *Ave Maria;* n° 9, *Le Salut* . . . . Op. 26

Le Dernier des Mohicans, ballade pour baryton.

SIX ROMANCES.

N° 1. *L'Adieu*, pour ténor.
N° 2. *Le Monastère*, pour contralto.
N° 3. *Zelmire*, pour basse.
N° 4. *Le Sommeil*, pour ténor.
N° 5. *C'est si joli d'aller au bal*, pour soprano.
N° 6. *Lorsque la nuit descend sur la lagune*, pour contralto.

Monologue, scène pour mezzo soprano.

I. — Chant sans accompagnement.

Chœurs religieux. . . . . Op. 18

N° 1. *Jam Lucis*, à prime.
N° 2. *O Fons amoris*, à tierce.
N° 3. *Jam Solis*, à sexte.
N° 4. *O Luce*, à vêpres.
N° 5. *In noctis umbra*, à complies.
N° 6. *O splendor*, —

Transcriptions et réalisations de plains-chants. . . . . . . — 28

N° 2. Messe de *Requiem* avec orgue *ad libitum*.
N° 3. Messe royale de Dumont avec orgue *ad libitum*.
N° 7. *Stabat mater*, quatuor vocal.
N° 8. *Ave verum*.
N° 9. *Te Deum*, double chœur.

K. — Piano à deux mains.

1re symphonie . . . . Op. 2
2e — (*in stile maestoso*) . . . . — 8
3e — (héroï-comique). . . . . — 15
Ouverture de concert . . . . — 1
Lady Henriette (ballet), valse, — polka . . . . — 5
Paquita, airs de ballet en trois suites . . . . — 6
Six romances sans paroles. . . . . — 24
Trois préludes (le Passé, le Présent, l'Avenir).

Rêveries dinannaises. Op. 26

N° 3. *La Rance.*

N° 6. *Danse bretonne.*

N° 7. *L'Écho de la vallée.*

DIVERTISSEMENTS OU AIRS DE BALLETS, EN DEUX LIVRES.

N° 1. *La Styrienne.*

N° 2. *La Scottisch.*

N° 3. *La Rédowa.*

N° 4. *La Polka.*

N° 5. *L'Allemande.*

N° 6. *La Barcarolle.*

Valse caractéristique.

Étude, fantaisie.

L. — Piano à quatre mains.

Ouverture de concert . . . . Op. 1

Robert Bruce, grande ouverture. . . . . — 3

Le Violon enchanté, ouverture. . . . . — 20

Lady Henriette, ballet. . . . . — 5

Galop des Fous.

Eucharis, ballet. . . . . — 11

Bacchanale aux flambeaux.

Rêveries dinannaises. — 26

N° 4. *La Mer.*

N° 10. *Le Couvre-feu.*

M. — Trilogie.

1° *Principes de la formation des intervalles et des accords* . . Op. 19

2° *Fenaroli, cours complet d'harmonie et de haute composition* (réalisé) . . . . — —

3° [a] *Œuvres de composition des violonistes célèbres*. . . . . . — —

— [b] *Œuvres choisies des compositeurs célèbres*. . . . . — —

— [c] *Compléments* . . . . — —

— *Fondation de l'Opéra en France*, transcriptions et réalisations. . . . . — —

N. — Ouvrages didactiques.

La Notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne.
Souvenirs d'études.
Curiosités musicales.
L'Art du chef d'orchestre.
La Société des Concerts.
De l'exécution d'ensemble.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Typ. G. Chamerot, 19, rue des Saints-Pères. — 21919.